

Das deutsche Drama.

Das deutsche Drama

in den

litterarischen Bewegungen der Gegenwart.

Vorlesungen, gehalten an der Universität Bonn

von

Berthold Litzmann,
Professor der neueren deutschen Litteraturgeschichte.

Dritte erweiterte Auflage.

Hamburg und Leipzig,
Verlag von Leopold Voß.
1896.

An Reinhold Koser.

Sie waren, lieber Freund, vor zwei Jahren der erste Leser des Buches, und oft haben seitdem auf unseren gemeinsamen Wanderungen im Rheinthal die im letzten Kapitel erörterten Fragen uns beschäftigt.

Da darf ich wohl beim Scheiden Ihnen diese dritte Auflage mit auf den Weg geben. Nehmen Sie sie freundlich auf, wie einen dankbaren Händedruck vom

Verfasser.

Vorwort.

Als ich im Winter 1892/93 meine Lehrthätigkeit an der Rheinischen Hochschule mit diesen Vorlesungen eröffnete, lag der Gedanke sie einmal drucken zu lassen, mir ganz fern.

Wenn ich mich jetzt nach Jahresfrist doch entschlossen habe, ursprünglich nur für den Kreis akademischer Hörer bestimmte Erörterungen, ohne wesentliche Veränderungen, in Buchform zu veröffentlichen, so sind die Gründe dafür am letzten Ende dieselben, welche mich überhaupt veranlaßten ein derartiges Thema in einer Vorlesung zu behandeln: Gründe, die man in der ersten und in der letzten Vorlesung ausführlich dargelegt findet.

Auch jetzt, wo ich vor das Auditorium maximum trete, richtet sich mein Wort an Kommilitonen, d. h. an alle die, welche, gleich mir, unabhängig von theoretischen Schrullen, anerzogenen Vorurteilen und Schlagworten litterarischer Moden und Parteien, ernstlich bemüht sind, sich zu einer Klärung und Verständigung über alte und neue Kunstideale durchzuarbeiten.

Bonn, im Februar 1894.

Berthold Litzmann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage, die wenige Wochen nach dem Erscheinen des Werkes notwendig geworden ist, kann bei der Kürze der Zeit nicht mehr sein als ein Neudruck der ersten Auflage. Die vorgenommenen Änderungen beschränken sich auf einzelne Ausdrücke. Nur S. 20, 30, 58, 60 und 115 sind kleine sachliche Berichtigungen eingeschaltet.

Bonn, am 18. April 1894.

B. L.

Vorwort zur dritten Auflage.

Wer es unternimmt, seiner Zeit den Puls zu fühlen und daraus Schlüsse für die Zukunft zu ziehen, muß auf Enttäuschungen und Überraschungen gefaßt sein. Die feinste Diagnose von gestern kann heute oder morgen, durch einen unvorhergesehenen Zwischenfall, über den Haufen geworfen werden, und dadurch auch die Prognose sich wesentlich anders gestalten.

Wenn ich heute, drei Jahre nachdem ich, einer inneren Nötigung folgend, mir die Freiheit nahm, Hoffnungen und Befürchtungen über die Entwickelung des deutschen Dramas der Gegenwart auszusprechen, mir ernstlich die Frage vorlege, ob die bisherige Entwickelung meiner damaligen Diagnose und Prognose im wesentlichen entsprochen hat, so glaube ich, ohne allzu große Anmaßung, darauf mit einem Ja antworten zu dürfen.

Nicht in dem Sinne freilich, daß ich alles und jedes, was ich vor drei Jahren besprochen und erörtert habe, heute noch mit genau denselben Augen betrachte, wie damals. Denn nicht nur die Dichter und die Dichtung entwickeln sich in so schnelllebigen Zeiten, wie die unseren, mit überraschender Geschwindigkeit und zwingen immer aufs neue wieder die Summe zu ziehen, sondern auch der Beurteiler ist belehrungs- und entwickelungsfähig. Ich würde daher, wenn ich heute noch einmal, ganz neu, mich vor die Aufgabe gestellt sähe, einen Abschnitt aus den litterarischen Bewegungen der Gegenwart zu behandeln, die ganze Darstellung auf eine viel breitere Basis stellen, die Keime der neuen Erscheinungen viel weiter zurückverfolgen und dadurch auch den eigenen Urteilen eine größere Überzeugungskraft geben. Ich würde dadurch vor allem, glaube ich, meine Beurteilung des Krieges von 1870/71 als eines auch in der Litteratur epochemachenden Ereignisses, — eine Ansicht, die wohl am meisten Widerspruch erfahren hat, — stützen und rechtfertigen können. Ich würde ferner die Beschränkung auf die *deutschen* Dramatiker im engeren Sinne, die sich mir aus

dem Gesichtspunkt, unter dem ich mein Thema gefaßt hatte, mit Notwendigkeit ergab, nicht aufrecht erhalten. Ich könnte und würde auf dieser breiteren Basis den mit Recht vermißten Anzengruber und ebenso Franz Nissel nach Gebühr würdigen; auch anderen, die nur gestreift wurden, und die, wie ich zu meinem Bedauern sehe, durch ihre beiläufige Erwähnung in einem ungünstigeren Lichte erscheinen, als recht und beabsichtigt war, den Platz in der Entwickelung des modernen Dramas, auf den sie Anspruch haben, einräumen. Dagegen möchte ich mich bei dieser Gelegenheit energisch und ausdrücklich dagegen verwahren, als ob die „wissenschaftliche Gründlichkeit“ es mir zur Pflicht machte, alle mit Theatererfolgen gekrönten Dramatiker der Zeit in dem von mir gezogenen Rahmen zu berücksichtigen. Davon konnte weder damals noch kann auch in Zukunft die Rede sein. Es würde dadurch meine Darstellung grade ihren eigentlichen Zweck verfehlen, die charakteristischen Erscheinungen unserer Zeit, als Persönlichkeit für sich und aus der Zeit, zu verstehen und zu beurteilen. Weiter würde ich z. B. den Abschnitt über Ibsen heute etwas anders fassen; nicht weil sich mein Urteil über ihn im wesentlichen geändert hätte, sondern weil die Gefahr, die damals aus dem Einfluß Ibsens dem deutschen Drama drohte, seitdem sich wesentlich verringert hat. Nur unter diesem Gesichtspunkt konnte und mußte so schroff und feindlich einer Persönlichkeit entgegengetreten werden, die, auch wo sie sich ins Schrullenhafte verliert, eine der eigentümlichsten dichterischen Erscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts ist.

Und trotzdem erscheint auch diesmal das Buch in unveränderter Gestalt? Wie reimt sich das zusammen? Die Frage scheint berechtigt. Ich glaube aber, nicht minder der Grund, der mich von einer Umgestaltung, auch nur einiger Kapitel, in dem angedeuteten Sinne abhielt. Die Sache lag so. Jene Vorlesungen, wie sie vor zwei Jahren erschienen, waren, in aller ihrer Mangelhaftigkeit ein Werk aus einem Guß; sie gaben, in einem spontanen Ausbruch, den Niederschlag in Jahren still gesammelter Beobachtungen und Einflüsse. Sie gaben zugleich ein Augenblicksbild aus der modernen Litteraturentwickelung, das, wie immer man sich zu dem Standpunkt und dem Urteil des Beobachters stellen

mag, auch für die Phase der Litteraturbewegung, die sie veranlaßte, charakteristisch ist. Sollte nun, wenn jetzt, nach zwei Jahren, eine neue Auflage sich als nötig erwies, diese, in der Entstehung und Anlage des ersten Planes begründete, charakteristische Färbung durch Zusätze, Streichungen und Berichtigungen verwischt und dadurch die innere Geschlossenheit des ersten Entwurfes zerstört werden, oder aber auf einer viel breiteren Basis etwas ganz Neues aufgeführt werden, das, dann allerdings innerlich geschlossen, mit dem ursprünglichen Werk nichts mehr als den Namen gemein hatte? Beide Fragen glaubte ich verneinen zu müssen. Eine teilweise Umarbeitung schien mir eine Verbesserung von zweifelhaftem Wert, für eine Erweiterung des Planes, in dem oben angedeuteten Sinn, aber der Zeitpunkt noch nicht gekommen.

Dagegen darf man von einem Buche, das vom deutschen Drama der Gegenwart handelt und die Jahreszahl 1896 auf dem Titel trägt, mit Recht verlangen, daß die Betrachtung sich auch auf die Ereignisse und Persönlichkeiten ausdehnt, welche seit dem Erscheinen der ersten Auflage die Entwickelung des deutschen Dramas wesentlich beeinflußt und bestimmt haben. Daher habe ich am Schluß — außerhalb der Tagesordnung — noch einmal das Wort ergriffen, und den Faden, da wo ich ihn im Frühling 1893 fallen ließ, aufnehmend, in einem Rückblick und Ausblick den Leser bis an die Schwelle der Gegenwart, d. h. bis zum Frühling 1896, geführt.

Bonn, am 14. März 1896.

B. L.

Inhalt.

Erste Vorlesung.

Meine Herren! Erwarten Sie von mir keine Geschichte des deutschen Dramas der Gegenwart.

Eine solche zu versprechen, wäre eine Vermessenheit, die mir fern liegt. Eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart ist für den, der diese Aufgabe in ihrem ganzen Ernst und in ihrem ganzen Umfang erfaßt, ein Unding, eine Unmöglichkeit. Ebenso wenig wie ich mit meinen Händen die gleitenden Wellen greifen und in Formen zwingen kann, ebenso ist es unmöglich für einen, der noch mitten in einer litterarischen Bewegung steht, für eine systematische Darstellung diejenigen abgrenzenden Linien zu ziehen, die abrundenden Formen zu gestalten, die abschließenden Urteile zu fällen, die man von einem als Geschichte der Litteratur eines bestimmten Zeitraumes sich ankündigenden Unternehmen erwarten und fordern darf. Wer Litteraturgeschichte schreibt oder vorträgt, muß in seinem Innern ein klares, in sich abgeschlossenes Bild der Ereignisse und Persönlichkeiten, die er behandelt, tragen. Er muß sich vor allen Dingen bei jeder einzelnen Erscheinung die Fragen vorlegen und scharf und präzis beantworten können: Was verdankt sie ihren Vorgängern, was ihrer eigenen Individualität, was der allgemeinen Strömung ihrer Zeit und schließlich und vor allem: wie ist ihre Wirkung auf die Nachwelt?

Es liegt also auf der Hand, daß ein solches abschließendes Urteil nur über Epochen und Persönlichkeiten gefällt werden kann, die sich ganz oder doch in der Hauptsache ausgelebt haben, d. h. deren Ideale bereits verwirklicht und von nachfolgenden Generationen nur weiter ausgebaut worden sind.

Eben aus diesem Grunde, weil sich die Litteratur der Gegenwart nicht so wie ein anatomisches Präparat bearbeiten läßt; weil

diese ein lebendiges, bewegungsfähiges und bewegungsbedürftiges Wesen mit empfindlichen Nerven ist, das einem derartigen, in diesem Falle vivisektorischen, Akt nicht standhält, ebendeshalb hat die zünftige Litteraturgeschichtsforschung eine gewisse Abneigung, den brennenden Tagesfragen der Litteratur der Gegenwart berufsmäßig nahe zu treten. Sie fühlt die Unmöglichkeit die für andere Zeiten vortreffliche Methode auch hier anzuwenden; und glaubt sich wieder etwas zu vergeben, wenn sie durch ein verändertes Verfahren, das als wissenschaftlich noch nicht anerkannt ist, der Tageslitteratur gewissermaßen Zugeständnisse macht.

Auf der anderen Seite haben die lebendigen Poeten einen tief gewurzelten Abscheu vor den berufsmäßigen Litterarhistorikern. Man könnte vielleicht eher sagen, eine Art unglücklicher Liebe! Der Gedanke, Gegenstand einer so eingehenden liebevollen Betrachtung zu werden, hat etwas Verlockendes; und doch graut ihnen vor der Berührung dieser tastenden Finger, als möchte dabei der zarte Schmelz und Staub von ihren Schmetterlingsflügeln ihnen unbarmherzig abgestreift werden. Aber recht haben alle Beide nicht. Es kommt nur darauf an, daß die Sache richtig angefangen wird. Denn Beide sind trotz alledem auf einander angewiesen, und eine Entfremdung der Vertreter der wissenschaftlichen Betrachtung vergangener Litteraturepochen von den die Dichter der Gegenwart bewegenden Fragen ist weder diesen noch jenen zum Heil.

Im Gegenteil. Ich betrachte es geradezu als ein Unglück, daß so manche von Denen, die mit solcher Hingebung und Liebe sich in das Geistesleben hinter uns liegender Epochen versenken, und mit feinem Spürsinn den zartesten Verästelungen einer poetischen Individualität vergangener Epochen nachgehen, daß die bei einem bestimmten Jahre — etwa Goethes Tod — einen Strich machen und sagen: so bis hierher. Was nachher kommt, geht mich ernsthaft nichts mehr an. Das ist Beschäftigung für meine Mußestunden, verlangen kann das Niemand von mir.

Ich meine vielmehr: Wer das Verständnis für die litterarischen Bewegungen seiner Zeit so leicht nimmt, jede ernstere Beschäftigung damit so für nichts achtet, dem fehlt für die wissenschaftliche Betrachtung der gesamten neueren Litteratur überhaupt das rechte Verständnis. Und ich möchte daher gleich an dieser Stelle denjenigen unter Ihnen, für welche die Beschäftigung mit deutscher Sprache und Litteratur ein Teil ihres Studiums ist,

recht eindringlich ans Herz legen, sich bei Zeiten, gründlich mit den bedeutendsten Erscheinungen der neuern Litteratur aus eigener Lektüre vertraut zu machen, sich ein eigenes Urteil zu bilden, über das, was die Litteratur der Gegenwart bewegt. Nur, wenn Sie auch zu diesen neuesten Phasen unseres geistigen Lebens selbst Stellung nehmen und sich bemühen, die Probleme, die der Tag aufwirft, innerlich zu verarbeiten, werden Sie imstande sein, der Jugend, die Sie später in die deutsche Litteratur einführen, Anreger und Bahnweiser zu sein.

Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß jede ernsthafte Beschäftigung mit der zeitgenössischen Litteratur ebenso fruchtbringend und förderlich ist für unser Verständnis der litterarischen Bewegungen vergangener Epochen, wie umgekehrt das Studium der Vergangenheit uns oft für die richtige Würdigung gewisser aufkommender Moderichtungen und Krisen die Augen öffnet. Ich werde auch im Verlaufe dieser Vorlesung mehr als einmal Gelegenheit nehmen, Sie für die Erklärung mancher Erscheinungen in unserer heutigen Litteratur auf auffallende parallele Vorgänge in früheren Epochen aufmerksam zu machen.

Diese Betrachtung der Litteratur des Tages als eines Durchgangsstadiums, wie wir deren im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche durchgemacht haben, diese Betrachtung, die das Vergangene, wo es sich ohne Zwang thun läßt, zur Vergleichung heranzieht, wird uns von selbst diejenige Vorsicht und dasjenige Maß im Urteil für und wider an die Hand geben, die in dem Rahmen einer akademischen Vorlesung, der Parteiinteressen und Parteischlagworte fern bleiben müssen, das erste Gebot sind.

Was Sie von mir zu erwarten haben, ist also, ich wiederhole es, nicht Litteraturgeschichte der Gegenwart. Was ich Ihnen geben will, ist der Niederschlag derjenigen Eindrücke, die ich selbst, als ein aufmerksamer Beobachter der zeitgenössischen Litteratur, im Laufe der Jahre empfangen habe. Ich will den Versuch machen, Ihnen ein Bild der Entwickelung des Dramas in den litterarischen Bewegungen unserer Tage zu geben, wie sich es mir darstellt. Es wird und muß daher manches in meinen Ausführungen eine sehr subjektive Färbung erhalten; aber ich bemerke auch von vornherein, ich erhebe keineswegs den Anspruch der Unfehlbarkeit. Es ist sehr möglich, daß ich, von innerer Sympathie oder Antipathie geleitet, hier überschätze, dort unterschätze; die Tragweite eines litterarischen

Ereignisses zu hoch oder zu niedrig anschlage. Des alles bin ich mir bewußt, weil Irren überall menschlich ist und zudem die Erfahrung lehrt, daß selbst die gescheitesten Leute sich über den Wert der litterarischen Tageserscheinungen gewaltig getäuscht haben. Ich kann es begreifen, daß man anders urteilt wie ich. Wer Recht hat, kann erst die Zeit lehren. Aber ich habe gerade jetzt bei meinem Eintritt in diesen neuen Wirkungskreis es für eine Art Pflicht gehalten, mit meinem Urteil über das, was die Litteratur unserer Tage bewegt, hervorzutreten.

Angesichts der so mannigfach verworrenen Zustände der Tageslitteratur, angesichts der hart aufeinanderstoßenden Gegensätze, angesichts des Wustes von Schlagworten, die einer dem andern gedankenlos nachspricht, und die, wie rollende Scheidemünze allmählich die Gestalt, so ihren ursprünglichen Sinn verlieren, angesichts mit einem Worte des tosenden Wirrwarrs der Parteien, habe ich gemeint, als Professor der neueren Deutschen Litteraturgeschichte an diesen Platz gestellt, habe ich die Aufgabe, auch die brennenden Tagesfragen der neuesten Litteratur zu erörtern und zu besprechen, sei es gut und nützlich einmal den Versuch zu machen, durch ein offenes Aussprechen zu einer Klärung und Verständigung über das Wesentliche zu kommen.

Da ich mich zeitlebens, obwohl ich mit den Dichtern und Schriftstellern stets gern persönliche Fühlung gesucht und gefunden, von allem Partei- und Koterienwesen fern gehalten habe, so hoffe ich in meinem Urteil, frei von aller Parteischablone, auch die sachliche Unbefangenheit mir zu wahren, die den Rufern im Streit naturgemäß abgeht.

Aber damit will ich mich keineswegs des Rechts begeben haben, mit allem Nachdruck, das, was ich für schädlich, unberechtigt, ungesund halte, auch als solches zu bezeichnen.

Jene Objektivität, die sich alles eignen Urteils begibt und die weiter nichts ist als ein geistiges Kastratentum, die erwarten Sie nicht von mir.

Noch eins möchte ich bemerken. Eben weil ich hier keine Geschichte der Litteratur im e. S. gebe, erstrebe ich keine erschöpfende Darstellung, keine unbedingte Vollständigkeit, die ja schließlich nur auf ein Citiren von Namen und Büchertiteln hinauslaufen müßte. Sondern ich behalte mir vor, einige besonders typische Erscheinungen herauszugreifen, und in eingehender Analyse

ihrer Dichtungen an ihrem Beispiel die charakteristischen Merkmale bestimmter Strömungen in der heutigen Litteratur nachzuweisen und zu veranschaulichen.

Überhaupt werden, wie gesagt, meine Ausführungen mehr den Charakter zwangloser Erörterungen tragen, die Sie dazu anregen sollen, Ihrerseits zu den Hauptfragen der Litteratur der Gegenwart selbständig Stellung zu nehmen.

Das große Ereignis des Jahrhunderts ist für uns Deutsche der deutsch-französische Krieg von 1870 und die Gründung des deutschen Kaiserreichs. Sie, die Sie das eine nur aus historischer Überlieferung kennen und mit dem Vorhandensein des andern als einer selbstverständlichen Thatsache aufgewachsen sind, können sich nur schwer eine Vorstellung davon machen, wie gewaltig, berauschend, betäubend, diese Ereignisse auf die Generation wirkten, die es ganz anders gekannt hatte, und die sich in langen Jahren des Hoffens und Harrens, des Kämpfens und Ringens fast daran gewöhnt hatte, die politische Einigung des Vaterlandes als einen frommen Wunsch, wenigstens für absehbare Zeit, zu betrachten.

Selbst zu der Generation, der ich angehörte, die wir von der Jammerwirtschaft des Bundestags nur aus den Reden der Erwachsenen hin und wieder einen Eindruck empfangen hatten, an denen die Vorboten des neuen Frühlings, die Kriege von 1864 und 66, fast noch wie märchenhafte Traumbilder vorübergeglitten waren, selbst zu uns, die wir damals an der Schwelle des Jünglingsalters standen, redete die überwältigende Größe der historischen Ereignisse, deren Zeugen wir sein durften, eine Sprache, die uns wie eine Offenbarung aus einer andern Welt bis ins Mark erschütterte. Man hatte das Gefühl, daß mit dem, was wir bis jetzt erlebt hatten, die Reihe der gewaltigen Triumphe in unserm nationalen Leben noch nicht erschöpft sei, daß wir nur im Beginn einer Ära eines nie dagewesenen Aufschwungs auf allen Gebieten geistigen und materiellen Lebens ständen. Das Huttensche Wort: „Die Geister erwachen, es ist eine Lust zu leben“ haben wir uns in jenen Tagen und Jahren, die unmittelbar dem Kriege folgten, mehr als einmal zugerufen, als Ausdruck des Wunsches nicht nur, sondern auch der gläubigsten Hoffnung. Gerade weil uns Deutschen in unserer nationalen und politischen Entwickelung bisher alles quer gegangen, hielten wir jetzt, wo unser Vaterland zum erstenmal als großes politisch geeintes Volk, als weltgebietende Macht,

als Schiedsrichterin Europas dastand, keine Aufgabe, welche die Zeit an die ideellen und materiellen Kräfte unseres Volkes stellen könnte, für zu schwer. Und weil uns die Geschichte lehrte, daß selbst in den Zeiten trostlosester politischer Zerfahrenheit, in den Zeiten schwersten nationalen Elends, der Genius der deutschen Dichtung die größten Triumphe gefeiert hatte, so meinten wir jetzt, wo auf den verschiedensten Gebieten ein so entschiedener Aufschwung sich bemerkbar machte, wo auch, wie man damals glaubte, infolge des Milliardensegens ein gewisser nationaler Wohlstand an Stelle der traditionellen Ärmlichkeit getreten war, nun müsse für deutsche Dichtung eine Zeit anbrechen, die etwa mit der Blüte unter den Staufenkaisern verglichen werden könne.

Mit verhaltenem Atem lauschten wir auf die große Stimme, die das Anbrechen einer neuen Blüteperiode der deutschen Dichtung verkünden, auf das Auftreten eines Dichters, der für das Chaos von Wünschen und Idealen, das wir in der Brust trugen, das gestaltende Wort finden, und uns den Weg weisen sollte aus dem Labyrinth charakterlosen Epigonentums, in dem seit Goethes Tode mit wenigen Ausnahmen die deutsche Litteratur stecken geblieben war. Man kann über diesen unbestimmten revolutionären Drang, der um jeden Preis etwas Neues will, ohne sich darüber klar zu sein, worin das Neue denn eigentlich bestehen solle, wohl lächeln, aber das eine muß man doch zugeben, daß diese unklaren Wünsche aus einem an sich berechtigten Gefühl entsprangen.

Vergegenwärtigen wir uns einmal in einem raschen Überblick, wie sah es in unserer Litteratur aus, als im Frühling 1871 die Glocken den Frieden einläuteten, und was war die nächste Frucht der gewonnenen politischen Einheit Deutschlands auf dem Gebiet der schönen Litteratur?

Wie reagierte mit e. W. die deutsche Dichtung auf den großen Krieg?

Beginnen wir mit der Dichtungsform, die gerade in erregten Tagen der unmittelbarste Ausdruck der dichtenden Phantasie eines Volkes ist, mit der Lyrik, so hatte gerade diese schon während des Krieges uns eine merkwürdige Enttäuschung bereitet. Man hätte erwarten sollen, daß der Ernst der Entscheidungsstunde, vor der unser Volk in den Julitagen 1870 gestanden, und hernach der Jubel über die märchenhaften Siege, die Errichtung des Kaiserreiches, entsprechend dem großen Zug allgemeinen nationalen Em-

pfindens, in der Lyrik jener Tage einen monumentalen Ausdruck finden werde. Wenn man bedenkt, welchen Schatz wir noch heute an der Dichtung der Freiheitskriege haben, wie die Lieder Körners, Arndts und Schenkendorfs noch heute zünden, dann überkommt einen fast ein Gefühl der Beschämung über die spärliche Ernte, die wir aus dem großen Jahre 70 auf die Nachwelt bringen. Ich spreche dabei gar nicht einmal von Liedern von großem ästhetischem Gewicht, die durch besondere Tiefe des Gedankens und Schönheit der Sprache als Litteraturdenkmal bleibenden Wert beanspruchen, sondern nur von solchen, die im Augenblick durch eine glückliche Fassung der allgemeinen Stimmung eingeschlagen haben und in den Mund des Volkes übergegangen sind.

Wer sich davon überzeugen will, der braucht nur einmal die kleine Sammlung von „Liedern zu Schutz und Trutz" vorzunehmen.[1]) Nichts veranschaulicht deutlicher die dichterische Impotenz des Jahres 70. Wer sich danach allein ein Bild machen wollte von dem großen Zug nationaler Begeisterung, der damals thatsächlich, wie nie zuvor, durch alles, was deutschen Namen trug, ging, der würde ein völliges Zerrbild erhalten.

Die beiden einzigen Lieder, die, im Kriege entstanden, sofort vom Volke aufgenommen, in den Volksmund übergingen, waren Wolrad Kreuslers „König Wilhelm saß ganz heiter" und das Kutschkelied des mecklenburgischen Pfarrers Pistorius. Ich will gewiß nicht den Wert dieser derben, höchst glücklich die humoristisch übermütige Stimmung nach den ersten Siegen treffenden Lieder herabsetzen; das Kreuslersche besonders ist ein Meisterstück in seiner Art und wird sicher, so lange man vom Kriege 70 spricht, von Jung und Alt mit Freuden gesungen werden; aber das, was hier anklingt, das ist doch nur eine Saite. Die ganze Skala der Töne von der grollenden Entrüstung über den frevlen Friedensbruch bis zum dithrambischen Schwung der Begeisterung über die Siege, die bleibt doch noch unangeschlagen; das große Pathos, das eine große Zeit nicht nur verträgt, sondern verlangt, das versagt.

Es ist bezeichnend, daß die Sammlung anhebt mit dem Lied:

> Und brauset der Sturmwind des Krieges heran,
> Und wollen die Welschen ihn haben,
> So sammle mein Deutschland dich stark wie ein Mann

---

[1]) Berlin, Lipperheide.

Und bringe die blutigen Gaben
Und bringe das Schrecken und trage das Grauen
Von all deinen Bergen, aus all deinen Gauen
Und klinge die Losung: Zum Rhein! über'n Rhein!
All Deutschland in Frankreich hinein.
u. s. w.

Ja das ist getreu die Stimmung der Julitage 1870. Aber der, der es dichtete, lag damals längst in kühler Erde. Vor 30 Jahren hatte es bereits Ernst Moritz Arndt gesungen: „Als Thiers die Welschen aufgerührt hatte, Herbstmond 1840".

Und das Lied, das die Sammlung beschließt, das war genau ebenso alt, ebenfalls 1840 entstanden, das war die Wacht am Rhein, die damals plötzlich aus einem langjährigen Lieblingsprogrammlied der deutschen Gesangvereine zum allgemeinen Volksliede, geradezu zur Nationalhymne des geeinten Deutschlands wurde.

Aber die Dichter, die damals noch unter den Lebenden waren und die oftmals früher, in trüben Tagen, das richtige Wort für das, was das Herz des ganzen Volkes bewegte, gefunden, die blieben entweder stumm, oder wenn sie die Harfe rührten, so gab es einen matten Klang oder überlaute schrille Töne, nicht „wie Orgelton und Glockenklang". Freiligraths „Hurra Germania":

Hurra du stolzes, schönes Weib,
Hurra Germania,
Wie kühn mit vorgebeugtem Leib
Am Rheine stehst du da!
u. s. w.

traf ebenso wenig den Ton, wie Geibel mit seinem „Kriegslied":

Empor mein Volk! das Schwert zur Hand!
Und brich hervor in Haufen!
Vom heiligen Zorn ums Vaterland
Mit Feuer laß dich taufen!
Der Erbfeind beut dir Schmach und Spott,
Das Maß ist voll, zur Schlacht mit Gott!
Vorwärts!

Beide Dichtungen kranken an einem Übermaß von rein rhetorischem Pathos, das bei der ungebührlichen Breite der Ausführung besonders stört. Glücklicher war Geibel, als er jene seinem ganzen Wesen am treuesten entsprechende Mischung von nationaler Begeisterung und gläubiger Frömmigkeit in den „Deutschen Siegen", diesmal auch rhythmisch höchst wirkungsvoll, anschlug:

Habt Ihr in hohen Lüften
Den Donnerton gehört
Von Forbach aus den Klüften
Von Weißenburg und Wörth?
Wie Gottes Engel jagen
Die Boten her vom Krieg
Drei Schlachten sind geschlagen
Und jede Schlacht war Sieg.

Aber weder wirkte sein Jubellied „Am 3. September“:

Nun laßt die Glocken
Von Turm zu Turm
Durchs Land frohlocken
Im Jubelsturm!

dem darin angeschlagenen biblischen Pathos entsprechend, noch traf er es mit dem Volkston im „Ulan“:

Früh Morgens um vier, eh die Hähne noch kräh'n,
Da sattelt sein Roß der Ulan,
u. s. w.

Am schreiendsten aber ist die Dissonanz zwischen Wollen und Können in dem Liede, mit dem dieser Sänger das neue deutsche Kaiserreich begrüßte. Er, der vor Jahren, wie kaum ein anderer ergreifende Töne für die tiefe Sehnsucht unseres Volkes nach der alten Kaiserherrlichkeit gefunden, — ich erinnere an das „Lied des Alten im Bart“ 1845:

Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht
Und beugt die knospenden Reiser
Im Winde klingt ein altes Lied,
Das Lied vom deutschen Kaiser.

Mein Sinn ist wild, mein Sinn ist schwer,
Ich kann nicht lassen vom Lauschen;
Es klingt, als zög in Wolken ein Heer,
Es klingt wie Adlers Rauschen.

Viel Tausend Herzen sind entfacht
Und harren wie das meine,
Auf allen Bergen halten sie Wacht,
Ob roth der Tag erscheine.

Deutschland, die schön geschmückte Braut,
Schon schläft sie leis' und leiser. —
Wann weckst Du sie mit Trompetenlaut,
Wann führst Du sie heim, mein Kaiser! —

er fand, als nun der Traum seiner Jugend sich erfüllte, keinen anderen Ausdruck für das, was an Dank und Freude sein Herz bewegte, als den Klingklang des Liedes „An Deutschland Januar 1871“:

Nun wirf hinweg den Witwenschleier,
Nun gürte Dich zur Hochzeitsfeier,
O Deutschland, hohe Siegerin!

das, in der, auch hinsichtlich der Reimwahl, höchst trivialen, Pointe gipfelte:

Drum wirf hinweg den Witwenschleier!
Drum schmücke Dich zur Hochzeitsfeier,
O Deutschland, mit dem grünsten Kranz!
Flicht Myrten in die Lorbeerreiser!
Dein Bräut'gam naht, Dein Held und Kaiser
Und führt Dich heim im Siegesglanz.

Wenn zwei Dichter von der eigentümlichen rhetorischen Begabung, wie sie Freiligrath und Geibel eigen war, an der Aufgabe scheiterten, das dem großen historischen Moment entsprechende Dichterwort zu finden und damit in den Herzen des Volkes zu zünden, darf es da Wunder nehmen, wenn andere noch weniger Glück damit hatten oder gar ganz stumm blieben? Ich denke bei den Letzteren besonders an Theodor Storm, der in den Kämpfen seines engeren Vaterlandes 1848—52, in wenigen, aber künstlerisch sehr schwerwiegenden Liedern ergreifende Töne aus männlich kräftiger Empfindung über die dem Vaterlande angethane Schmach gefunden hatte, der damals gesungen hatte:

Ich hab es mir zum Trost ersonnen
In dieser Zeit der schweren Not,
In dieser Blütezeit der Schufte,
In dieser Zeit von Salz und Brot:

Ich zage nicht, es muß sich wenden,
Und heiter wird die Welt erstehn,
Es kann der echte Keim des Lebens
Nicht ohne Frucht verloren gehn.

Der Klang von Frühlingsungewittern,
Von dem wir schauernd sind erwacht,
Von dem noch alle Wipfel rauschen,
Er kommt noch einmal über Nacht!

Und durch den ganzen Himmel rollen
Wird dieser letzte Donnerschlag:
Dann wird es wirklich Frühling werden
Und hoher heller goldner Tag.

Heil allen Menschen, die es hören;
Und Heil dem Dichter, der dann lebt,
Und aus dem offnen Schacht des Lebens
Den Edelstein der Dichtung hebt.

Er fand in diesen Tagen der Erfüllung kein Wort, „auch nicht das kleinste!" Bei ihm hatte es allerdings noch einen besonderen Grund, der ihm den Mund verschloß. In seiner Seele zitterten noch unausgeglichene Dissonanzen der Verstimmung über die Wunden, die seinem stark ausgeprägten Stammesgefühl die Entwickelung der Ereignisse 1866 geschlagen hatte. Aber dieser Grund lag bei andern nicht vor. Im Gegenteil an der Lust zu singen vom neuen Reich fehlte es nicht, was eigentlich fehlte, war das Können.

Der einzige vielleicht, der in diesen Tagen für die historische Bedeutung des Augenblicks einen einigermaßen entsprechenden poetischen Ausdruck zu treffen wußte, das war eigentlich kein Dichter von Beruf, sondern ein Politiker und Historiker, dem freilich auch auf seinem eigensten Gebiet das aus einer leidenschaftlich hochgespannten Empfindung wie ein Quell aus den Tiefen des Herzens aufrauschende Pathos in unvergleichlicher Weise zu Gebote stand: Heinrich von Treitschke, in seinem „Lied vom Schwarzen Adler". Hier vereinte sich tiefe Auffassung des weltgeschichtlichen Momentes, hoher dichterischer Schwung, glücklich gewählter Rhythmus zu einem Ganzen, das, wenn auch nicht in allen einzelnen Teilen gleichwertig, als würdiger Nachklang jener Tage der Nachwelt überliefert werden darf:

Mächtig rauschen deine Schwingen,
Hellen Auges schwarzer Aar,
Schaust du auf die blanken Klingen,
Deiner deutschen Heeresschaar,
u. s. w.

Vor allem in den Worten:

Auf denn, auf ihr deutschen Streiter,
Schiffsvolk alle Mann auf Deck,
Auf die Rosse tapfre Streiter
Jäger aus dem Waldversteck,
Auf zur letzten blutgen Reise
Nach dem höchsten Siegespreise,
Holt uns wieder Straßburgs Dom
Und befreit den deutschen Strom!

ist die Stimmung jener Julitage mächtig und lebendig zum Ausdruck gebracht.

Wenn ich hier die patriotische Lyrik so in den Vordergrund stelle, so möchte ich, um nicht mißverstanden zu werden, zugleich bemerken, daß es mir selbstverständlich fern liegt, den unmittelbaren Ausdruck patriotischer Gefühle als die Hauptaufgabe nationaler Dichtung zu bezeichnen. Im Gegenteil, so sehr für die gesunde Entwickelung einer nationalen Litteratur die nationale Eigenart, nationale Sitte, nationales Temperament, nationale Überlieferung und Gesinnung auf die äußere und innere Form den entscheidenden Einfluß haben müssen, so banausisch wäre es, wollte man diese Forderung allein in der Bekundung patriotischer Gesinnung erfüllt sehen.

Es ist dies eine Frage, die uns später noch beschäftigen wird.

Hier kam es nur darauf an, angesichts des Verhaltens der deutschen Lyrik im Jahre 1870 die auffallende Thatsache festzustellen, daß aus einer stofflichen Anregung allerersten Ranges, wie sie in Jahrhunderten nur selten einem Volke beschieden ist, gerade die vornehmsten und berufensten dichterischen Talente jener Tage nichts recht zu machen verstanden haben. Ich will damit Freiligraths schönen „Trompeter von Gravelotte", Wilh. Jensens „Liedern aus Frankreich" ihren künstlerischen Wert nicht abstreiten, und ihnen könnte man noch manchen Namen und Titel gesellen — gewiß! Aber an dem Gesamtergebnis ändern sie nichts: Von den unzähligen befruchtenden Samenkörnern für die Phantasie, die ein großer nationaler Krieg in sich birgt, sind nur die wenigsten damals auf fruchtbaren Boden gefallen.

Daß dies kein gutes Zeichen für die gesunde Entwickelung unserer nationalen Litteratur war, das ward schon von Vielen damals empfunden, und heute sind wir darüber wohl Alle einig.

Wenn irgend wann, so war jetzt der Augenblick gekommen für ein deutsches Heldenlied. Noch zitterte in allen die tiefe Erregung nach, die Volksseele dürstete nach einer dichterischen Gestaltung und Verklärung der Heldenthaten, der Zeugnisse von selbstloser Pflichttreue bis zum Tode, von Selbstaufopferung des Einzelnen um des Ganzen willen, von einem Heroismus mit einem Worte, der auch den schlichten Mann aus dem Volke zum Helden stempelte. Diese ganze flüssige Stoffmasse lag da, es bedurfte nur einer schöpferischen Hand, um aus diesem Überfluß die künstlerisch

fruchtbaren Motive herauszuheben und daraus dem ganzen Volke ein edles Kunstwerk zu schmieden, aus dem künftige Generationen in schweren Zeiten, die keinem Volke erspart werden, Mut und Kraft, Erquickung und Erbauung schöpfen konnten. Aber es schien, als seien die Augen mit Blindheit und die Ohren mit Taubheit geschlagen, und die Hände gelähmt. Talentlosigkeit machte sich allerdings breit mit hohlem Pathos und geschwätziger Trivialität, und verdarb und verwässerte die tiefe Empfindung so, daß gerade in den Kreisen, denen ihr vaterländisches Gefühl kein Spielwerk müßiger Stunden war, ein Abscheu und Widerwillen gegen alle patriotische Dichtung sich festzusetzen begann, der, so begreiflich er war, doch in seinen Folgen höchst verderblich geworden ist.

Zweite Vorlesung.

Unter dem weitverbreiteten Mißtrauen gegen das patriotische Banausentum hat damals auch ein junger Dichter leiden müssen, der vermöge seiner besondern Begabung und Neigung grade vor Andern zum vaterländischen Dichter im höchsten Sinne berufen erschien. Ein junger Dichter, der drei Jahre nach dem großen Kriege mit dem Versuch eines Heldenliedes aus der Gegenwart an die Öffentlichkeit trat. Im Eingang hat er damals treffend und in schöner künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht, daß, wenn er, ein Unbekannter, sich so großer That vermesse, er damit glaube als Dichter deutscher Zunge eine Pflicht zu erfüllen:

Vor ich nun schreite zum gewalt'gen Werke,
Erheb' ich brünstig flehend Herz und Hand:
Du schenke Glut mir und verleihe Stärke,
Du heil'ger Geist von meinem Vaterland!
Denn ich will jetzt von Wunderthaten singen,
Von Treue, fest bis in den bittren Tod,
Wie eine Mähr' aus Zeiten wird es klingen,
Als Sage noch der Wirklichkeit gebot.
Da steigt vor mir herauf die Schaar der Helden,
Sie sehen mich mit strengen Augen an:
„Soll dein Gesang von unsern Thaten melden,
So prüfe dich: bist du der rechte Mann?"
Ihr Männer, wehrt mir nicht, daß ich beginne;
Wer solches singt, der lernt Bescheidenheit,
Nicht mir, noch Einem sing ichs zum Gewinne,
Dem Vaterlande ist mein Lied geweiht.
Daß man nach diesen schönen stolzen Siegen
Nicht sprechen müsse einst zu tiefster Schmach:
Die Zeit war da, doch Deutschlands Sänger schwiegen,
Die That der Brüder jauchzte Keiner nach!
Nein, da noch kaum in Frankreichs heißem Sande
Das treue Heldenblut erloschen war,
Bot dem unsaubern Geist aus Frankreichs Lande
Der deutsche Geist in's Joch den Nacken dar!
Drum will ich meine junge Leier heben

Und singen, wie mein Herz zum Dank mich treibt;
Du wollest Gott, ich flehe, mir es geben,
Daß dieses Lied lebendig nach mir bleibt!
Daß die Zukünft'gen diesen Tag bewahren
Und Derer denken, die den Tag vollbracht,
Daß er dereinst zur Stunde der Gefahren
Vor Deutschland stehe wie ein Stern in Nacht!
Und wenn die blonden Locken einst verbleichen,
Die damals froh das junge Haupt umwallt,
Die damals Jünglinge, am Stabe schleichen,
Das Herz, das einst so glüh'nde, matt und alt;
Wenn dann, im Sessel thronend, im bequemen,
Der Alte lächelnd wehrt der Enkel Schaar,
Die immer neu mit süßem Grau'n vernehmen,
Vom Tag von Vionville, wie schlimm der war:
Ja, spräch' er dann: „Hört zu, ich will Euch lesen,
Das alte Lied, das Einer damals sang;
Der hats getroffen, ja so ist's gewesen,
Der wußte, was uns Leib und Herz durchdrang":
Den schönsten Lorbeer, den ich je erstrebte
Ich pflückt' ihn dann aus dieser greisen Hand;
Glücklich noch nicht, wer große That erlebte,
Glücklich erst der, der sie auch ganz empfand.
Der Glücklichste, wen Thaten so entzünden,
Daß trunken sich in ihm die Seele regt,
Daß er's im Lied der Nachwelt kann verkünden,
Was seines Volkes Herzen einst bewegt.

Mit diesen Worten, stolz und bescheiden zugleich, leitete 1874 Ernst von Wildenbruch sein Heldenlied Vionville ein. Wir werden uns später noch näher mit den Eigentümlichkeiten, der Stärke und den Schwächen dieser scharf ausgeprägten dichterischen Individualität zu beschäftigen haben, über die eben deshalb die Meinungen vom ersten Augenblick seines Eintritts in die Öffentlichkeit stark auseinandergegangen sind. Hier möchte ich aber doch schon als auf etwas für den Dichter ungemein Charakteristisches darauf aufmerksam machen, mit welcher Unzweideutigkeit er bei seinem ersten Auftreten den Beruf des vaterländischen Dichters, als den höchsten in seinen Augen, für sich in Anspruch nimmt und das Ziel nach dieser Richtung steckt. Und auch das möchte ich gleich hervorheben, daß wenn auch dies Heldenlied durch ein Übermaß der Rhetorik, durch seine Häufung nicht immer glücklich gewählter Bilder auf den Namen eines vollendeten Kunstwerkes keinen Anspruch erheben kann, es doch ein beredtes Zeugnis ab-

legt sowohl von der großen Begabung des Dichters für Behandlung derartiger Stoffe wie von der Fülle von poetischen Motiven, die dieser Stoff enthält. Mit sicherer Hand hat der Dichter aus der verwirrenden Fülle der Ereignisse eine Anzahl Episoden herausgehoben, in denen er in scharfen Zügen, mit hinreißendem Schwung den heißen Kampf und den schweren Sieg Leser und Hörer vor die Seele bringt. Diese herausgearbeiteten Einzelbilder, wie der Kampf der Zweiundfünfziger unter Hildebrand, oder der Todesritt der Halberstädter Kürassiere, in denen, wie bei Homer, durch die in den Vordergrund tretenden Führergestalten größerer oder kleinerer Gruppen das Interesse konzentrirt und aus einer allgemeinen Sympathie für die Sache zu einer ganz persönlichen Teilnahme an dem Schicksal der einen Menschengestalt vertieft wird, gehören zu dem künstlerisch Bedeutendsten und Ergreifendsten, was die deutsche epische Dichtung in neuerer Zeit aufzuweisen hat.

Mit Wildenbruchs Vionville, dem der Dichter zwei Jahre später ein zweites Heldengedicht „Sedan“, das trotz mancher großer Schönheiten im Einzelnen an einer gewissen Breite leidet, anreihte, sind wir bereits von dem lyrischen auf episches Gebiet übergetreten. Wir stehen vor der Frage, wie diejenige Form epischer Darstellung, die für den modernen Menschen mehr und mehr die einzige geworden ist, wie der Roman auf die Anregungen des großen Krieges reagierte.

Ich will hier nicht reden von dem Wust von Romanen und Novellen, die sich des Krieges als eines dankbaren Stoffes, wie jedes andern, bemächtigten, jenen Romanen, in denen Helden und Heldinnen in scheinbar unlösbare Konflikte gestürzt wurden, aus denen nur der Ausbruch des Krieges eine Befreiung brachte nach dem einfachen Rezept, daß die Helden mobil gemacht und die überflüssigen Personen je nach Bedürfnis einfach abgeschossen werden, wie das Wild bei einer Treibjagd. Ich will wieder nur fragen: Wie reagierten die Führer?

Um 1870 waren zweifellos die bedeutendsten und meistgelesenen Romandichter in Deutschland Gustav Freytag, Friedrich Spielhagen und wenn ich auch die Novellendichter heranziehe, Paul Heyse. Gottfried Keller, wenn auch Schweizer von Geburt, doch zu uns gehörig, war damals, wie es schien, seit lange verstummt und nur in einer kleinen Gemeinde bekannt und verehrt. Gutzkow, der in den vierziger und fünfziger Jahren in den litterarischen

Kreisen, nicht in der breiten Masse der Gebildeten, geschweige denn des Volks zahlreiche Leser gefunden hatte, stand schon seit lange, mit gelähmten Schwingen, verstimmt und hadersüchtig grollend bei Seite. Aber Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen die galten damals so recht als die Schöpfer des modernen deutschen Romans.

Freytag hatte mit seinem Roman „Soll und Haben“, der nach Julian Schmidts Rezept das deutsche Volk da suchte, „wo es am tüchtigsten ist“, bei der Arbeit, sich einen ungeheuren Leserkreis erworben und genoß das Vertrauen, daß er mit seinem feinen Geschmack, seiner vielumfassenden historischen und politischen Bildung, seinem scharfen Blick für realistisches Detail, und seiner Pathos und Humor glücklich verschmelzenden Darstellungsweise dem Ideal eines deutschen Dichters der Gegenwart sehr nahe komme. Als daher bald nach dem Kriege verlautete, daß dieser liebenswürdige Dichter sein Volk mit einem großen nationalen Romancyklus zu beschenken gedenke, da spannten sich mit Recht die Erwartungen hoch. Es war ja bekannt, daß er im Hauptquartier des Kronprinzen an dem Feldzug teilgenommen, und daß das, was er dort gesehen und erfahren auf seine Phantasie befruchtend gewirkt hatte. Er selbst hat das auch später in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (1887) bestätigt. „Die mächtigen Eindrücke jener Wochen,“ schreibt er, „arbeiteten in der Seele fort; schon während ich auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in das römische Gallien eingefallen, ich sah sie auf Flößen und Holzschilden über die Ströme schwimmen, hörte hinter dem Hurrah meiner Landsleute vom fünften und elften Korps das Harageschrei der alten Franken und Alemannen, ich verglich die deutsche Weise mit der fremden, und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben bis zu der nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigentümlichsten Gebilde des modernen Staates. — Aus solchen Träumen und aus einem gewissen historischen Stil, welcher meiner Erfindung durch die Erlebnisse von 1870 gekommen war, entstand allmählich die Idee zu dem Roman: „Die Ahnen“.“

Das ist der Gedankengang eines für poetische Eindrücke lebhaft empfänglichen Historikers, dem die Gegenwart höchst erwünscht, Vorgänge der Vergangenheit veranschaulicht und so seine Phan-

tasie beflügelt und den nun die Lust anwandelt, einmal in freierer Form sich in historischer Darstellung zu ergehen.

Aber einem Poeten, dem Gott die Gunst erweist, so große Dinge mit eigenen Augen zu schauen, dem müßte, meine ich, ganz anders die Flamme dichterischer Inspiration das Herz zu einer gewaltigen Glut entzünden, wo er nicht mehr historische Parallelen zu ziehen imstande ist, sondern wo nur noch das eine Gefühl in ihm mächtig ist: Herr Gott, laß mich nicht vergehen vor Deiner Größe, gib mir Kraft zu gestalten, was ich sehe, und zu sagen, was ich fühle! Und so ist denn der große Romancyklus der Ahnen, mit dem in einem Zeitraum von acht Jahren Gustav Freytag die Nation beschenkte, auch in der Ausführung ein Werk geworden, das von den historischen Kenntnissen, der Ausdauer, der vornehmen Gesinnung, der Vaterlandsliebe, ja auch von dichterischer Gestaltungskraft des Verfassers Zeugnis ablegt, in dem aber doch der Poet neben dem Historiker nicht voll zu seinem Recht gekommen ist.

Das Unvermögen des Verfassers, den Pulsschlag seiner Zeit zu vernehmen, seine fast schrullenhafte Scheu, Probleme der Gegenwart anders als im Spiegel ähnlicher paralleler Ereignisse in vergangener Zeit darzustellen, die konnten noch in den ersten Bänden durch die Meisterschaft, mit der er al fresco-Gemälde aus deutscher Vorzeit mit einem gewissen dichterischen Schwung zu zeichnen verstanden, aufgewogen werden. Es läßt sich nicht leugnen, daß namentlich in den ersten beiden, im Ingo und im Ingraban, wenn auch mit gewagten Mitteln, der Stil des großen Epos mit Geschick nachgeahmt und getroffen war. Um so empfindlicher war die Enttäuschung, als in der Folge jenes heroische Pathos, das der heroischen Umgebung der ersten Bände wohl angestanden hatte, in ermüdender Monotonie festgehalten wurde und je näher der Dichter der Gegenwart rückte, immer weniger sich zu der natürlichen Denk- und Sprechweise der geschilderten Personen schicken wollte. Mit Recht war das gespreizte Pathos als Manier übel empfunden und verurteilt. Man hatte den Eindruck, der Dichter habe sich in den Ton und Stil der vergangenen Epochen so hinein verträumt, daß er die Fähigkeit verloren habe, schlicht und natürlich Empfindungen der Gegenwart wiederzugeben. Dazu kam nun noch, daß, je näher der Dichter unseren Zeiten rückte, die Fabel, die er dem jeweiligen Roman zu Grunde legte, immer mehr an Gewicht und poetisch fruchtbaren Motiven einbüßte. In einzelnen

Partien des Marcus König, der 1876 erschien, hatte Freytag sich noch einmal zu der Höhe seines Ingo aufgeschwungen, seitdem ging es reißend schnell bergab. An Stelle der großen historischen Gemälde traten mehr und mehr genrebildliche Schilderungen, die Figuren und die Interessen, um die es sich drehte, schrumpften bedenklich zusammen. Die schmerzlichste Enttäuschung von Allem bereitete der Schlußband, dessen ganz ernsthaft gemeinter Held sich wie eine Parodie auf seine Ahnen ausnahm; nicht einmal bis zu dem historischen Zeitpunkt, der zu der ganzen Idee des Cyklus die Anregung gegeben, bis zum großen Kriege wagte die zaghafte Hand den Sproß des alten Thüringer Königsgeschlechtes zu führen; und was in dem Geschlecht, für das der Dichter schrieb, lebte und gährte, das blieb verschwiegen.

Es war eine entschiedene Enttäuschung, die Freytag uns mit den Ahnen bereitete. Der Adel der Gesinnung, der ideale Gedanke, der dem Ganzen zu Grunde lag, konnten doch nicht entschädigen für die verzweifelte Trivialität und Nüchternheit, in der der Verfasser schließlich stecken blieb.

Aber wirkte schon dieser Mißgriff des alten Meisters verstimmend, so bemächtigte sich unserer nachgerade ein Gefühl des Entsetzens, als dieser antiquarische Zug im Roman der siebziger Jahre immer mehr überhand zu nehmen begann. Was wir bei Freytag noch als eine aus seinem Bildungsgang, seinen politischen und litterarischen Neigungen, seinem Temperament sich erklärende berechtigte Eigentümlichkeit hatten gelten lassen, das ward uns, als die dii minorum gentium dieselbe Tonart anstimmten, denn doch zu toll.

Zu den diis minorum gentium rechneten wir auch, seinem Professortitel und seinen großen Auflagen zum Trotz, Georg Ebers, der, nachdem ihm mit seiner „Egyptischen Königstochter“ ein interessantes Experiment geglückt war, sich für berufen hielt in einer fortlaufenden Reihe von Romanen uns die keineswegs überzeugende Ansicht vorzutragen, daß auch vor Jahrtausenden die Menschen so wie heute geliebt und gehaßt, gekämpft und gelitten, gesprochen und gedacht hätten. Wir fragten uns, ob es notwendig sei, deshalb den ganzen fachwissenschaftlichen Apparat des Egyptologen in Bewegung zu setzen, deswegen die Helden und Heldinnen in bis aufs Hemd streng historisch-stilgerechten Kostümen paradieren zu lassen. Wir waren gefühllos genug, all diesen

glänzenden antiquarischen Hokuspokus als eine leere Maskerade zu betrachten. Wir waren so prosaisch zu behaupten, daß, selbst die Prämisse zugegeben, es hätten damals die Menschen wirklich genau so empfunden, wie wir Menschen der Gegenwart, es für einen Dichter der Gegenwart sich besser geziemt hätte, uns diese Menschen auch im Kostüm unserer Zeit vorzuführen.

Wir erinnerten uns, daß derartige antiquarische Neigungen bereits in einer früheren Epoche des modernen Romans, im 17. Jahrhundert, ihre Orgien gefeiert, und wir neigten der Ansicht zu, daß die Litterarhistoriker der Nachwelt mit einem ähnlichen Gefühl von Überdruß und Langerweile sich mit den vielgepriesenen historischen Romanen unsere Zeit beschäftigen würden, wie wir mit jenen verschollenen Produkten der Geschmacksverirrung des 17. Jahrhunderts. Wir waren damit keineswegs der Meinung, daß der historische Roman als solcher überhaupt in der Litteratur unserer Tage keine Stelle mehr verdiene. Wir hatten Verständnis für Walter Scott, wir räumten Willibald Alexis und seinen historischen Romanen einen hervorragenden Platz ein, wir schätzten Scheffels Ekkehard hoch, fanden Gefallen an Dahns „Kampf um Rom", und wußten auch an Ebers Roman „Homo Sum" im Gegensatz zu seinen übrigen Werken, die Merkmale des echten historischen Romans zu würdigen. Aber wir glaubten von einem historischen Roman an erster Stelle verlangen zu müssen — und deshalb nahmen wir Ebers Homo Sum von seinen übrigen aus — daß er Konflikte und Menschen schildere, die nicht zu allen Zeiten und unter allen Umständen möglich, sondern die eben durch die besonderen politischen, sozialen, religiösen Bestrebungen und Anschauungen bestimmt und geprägt seien, die dem Zeitabschnitt eigentümlich, den der Dichter zu schildern unternommen. Deshalb imponierte uns der „Homo Sum": diese Konflikte, die da zwischen ausgehendem Heidentum und aufgehendem Christentum in den Seelen der Menschen sich abspielten, das waren spezifisch ihrer Zeit eigentümliche; und wir folgten willig dem Dichter, der uns zu Zeugen dieses Ringens mit längst ausgekämpften Problemen machte; je treuer er die Zeit und die Menschen in ihr schilderte, desto sicherer war er seiner Wirkung. Wir sträubten uns dagegen mit aller Entschiedenheit gegen das Kokettieren mit fremden Kostümen und Dekorationen. Ebenso wie wir bereit waren mit dem wirklich historischen Dichter uns in die Vergangenheit zu versetzen, ebenso energisch

verlangten wir aber auch, daß das, was unsere Herzen und unsere Tage bewege, uns nicht in historischen Aufputz verkleidet, wie auf einer Maskerade vorgeführt werde!

Man hätte denken sollen, daß Spielhagen am ersten berufen gewesen wäre, diese Forderung zu erfüllen. Er hatte in seinem 1861 erschienenen Roman „Problematische Naturen" die Erwartungen auf seine Weiterentwicklung in dieser Richtung, als eines Schilderers des Lebens der Gegenwart, aufs höchste gespannt. In erster Linie Poet hatte er die Gestalten seiner Phantasie mit jener leidenschaftlichen Glut zu beseelen gewußt, die in seinem eigenen Innern loderte, er hatte sie hineinversetzt in eine landschaftliche Umgebung, die ihm in den verschiedensten Stimmungen seit Jugendtagen vertraut war, und die er mit meisterhafter Beherrschung auch der intimsten Details zu einem durch seine Naturwahrheit poetisch im höchsten Sinne wirkenden Hintergrunde herauszuarbeiten verstanden hatte. Er hatte es ferner verstanden, den Menschen, die er in dieser Umgebung schilderte, etwas von dem Erdgeruch dieses Bodens, auf dem sie lebten, mitzuteilen; das Milieu, wie wir heute sagen würden, des Pommerschen Junkertums und der engen Pommerschen Provinzialstadt war mit einer bisher von einem modernen deutschen Romandichter kaum erreichten Kunst behandelt. Und schließlich hatte er diesen Gestalten seiner Phantasie nicht nur einen Tropfen seines eigenen Bluts eingeflößt, sondern auch sie erfüllt mit Idealen, Leidenschaften, sozialen und politischen Bestrebungen, Wünschen und Hoffnungen, wie sie in den Jahren, die er schilderte, dem Jahrzehnt vor 1848, thatsächlich die Herzen unzähliger Menschen erfüllt hatten und zum Teil auch, als der Roman erschien, noch erfüllten. Es war in dem Roman die vormärzliche Stimmung in gewissen Regionen der preußischen Monarchie ganz vortrefflich wiedergegeben. Über diesen großen blendenden Vorzügen, die dem Roman als Kulturbild der Gegenwart einen so hohen Rang anwiesen, hatte man die zu Tage tretenden Schwächen, die besonders in der Charakterzeichnung des Helden und in einer gewissen Neigung zu romantischen Velleitäten, die zu dem kräftigen Realismus des Übrigen schlecht stimmten, gern übersehen.

In derselben Richtung hatten sich auch seine folgenden Romane bewegt, „Die von Hohenstein" 1863, „In Reih und Glied" 1866. Auch sie waren ausgefüllt mit leidenschaftlich bewegten

Schilderungen der Kämpfe und Bestrebungen jener Zeit. Der landläufige Liberalismus, der gerade damals in der Konfliktszeit auf der Höhe seiner Ausbreitung stand, fand in Spielhagen einen ebenso überzeugungstreuen wie glänzenden Verherrlicher. Die aufkommenden sozialistischen Ideen dagegen mit ihren am letzten Ende auf die Ertötung der Individualität abzielenden Bestrebungen bekämpfte er mit einer ebenso glühenden leidenschaftlichen Beredsamkeit, und die blendende, verwirrende Erscheinung Ferdinand Lassalles suchte er in beiden Romanen gewissermaßen in zwei Anläufen zu bewältigen. In diesen letzten beiden Romanen hatte man aber schon mit Recht es als einen Mangel des Dichters empfunden, daß er mehr und mehr zu einem poetischen Verfechter bestimmter Parteiinteressen herabzusinken drohe, daß ihm die Unbefangenheit des Urteils mehr und mehr abhanden komme, und daß seine schon in den „Problematischen Naturen“ hervortretende Neigung, die politischen Gegner nur in einseitiger Beleuchtung zu zeigen, immer bedenklicher wachse.

Einen Augenblick hatte es den Anschein, als ob der Dichter selbst sich seiner Befangenheit bewußt geworden sei und den ernsten Willen habe, aus der darin sich offenbarenden Beschränktheit herauszutreten.

Der Roman „Hammer und Amboß“ (1869 erschienen) vermied jene übergrellen Licht- und Schlagschatteneffekte, und obwohl auch in ihm die brennenden Fragen der Gegenwart — vor allem wieder das Problem von Kapital und Arbeit — mit jener leidenschaftlichen Innigkeit, die Spielhagens Schilderungen einen solchen Reiz verleiht, erörtert und in den Hauptgestalten des Romans veranschaulicht wurden, wirkte diese Dichtung in viel höherem Maße als reines Kunstwerk. Es war als habe auch Spielhagen sich darauf besonnen, der Dichter stehe auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei; und da gleichzeitig die alten Vorzüge besonders seines ersten Romans die glänzenden landschaftlichen Schilderungen mit glücklicher Charakterzeichnung wetteiferten — auch hier wieder der Held am schwächsten —, durfte man wohl gerade von ihm für die nächste Zukunft das Beste hoffen.

Nun kam das Jahr 1870, und unter dem verheißungsvollen Titel „Allzeit voran“ trat bald danach Spielhagen mit einem aus der Gegenwart geschöpften Roman an die Öffentlichkeit. Aber auch er enttäuschte aufs herbste alle auf ihn gesetzten Hoffnungen.

Er, der in den Schlußabschnitten der Problematischen Naturen so anschaulich und erschütternd die fieberhafte gewitterschwüle Stimmung vor der März-Revolution, und dann die wilde Entfesselung der tosenden Meute zu schildern verstanden, auch er fand keinen Ton für die Stimmung des großen Jahres. Auf höchst unglücklicher Voraussetzung sich aufbauend, gestaltete sich der Roman zu einer farblosen Schilderung gewisser Intriguen an einem kleinen mediatisierten Fürstenhofe, unmittelbar vor dem Ausbruch des Krieges. Daß ähnliche Zettelungen damals vorgekommen sind, soll nicht bestritten werden, aber daß ein Poet vom Schlage Spielhagens dieses kleinliche enge Treiben als ,das für jene Tage Eigentümliche sich herausgreifen konnte, und damit seine Aufgabe zu erfüllen glaubte, das war leider wieder einmal charakteristisch für die Entwickelung der deutschen Litteratur nach dem Kriege.

Ungleich bedeutender wirkte der, fünf Jahre später erscheinende, Zeitroman „Sturmflut“, in dem der Dichter die Irrungen und Wirrungen der ersten siebziger Jahre, vor allem den wüsten Kankan um das goldene Kalb, und den schließlichen Zusammenbruch der ganzen Herrlichkeit der Gründerjahre in eine sehr glückliche symbolische Beziehung zu der im November 1873 über unsere Ostseeküste hereinbrechenden Sturmflut brachte. Schon dadurch, daß er den Schauplatz der Handlung, wenigstens zu einem Teil, auf den heimischen pommerschen Boden verlegte, — der auf seine dichterische Inspiration wirkt wie auf den Riesen Anteus die Berührung mit der mütterlichen Erde — hatte er für wichtige Partien, und namentlich für die Schlußkatastrophe — die Schilderung der Sturmflut — sich starke Wirkungen gesichert. Weniger glücklich erschien dagegen seine Darstellung des Schauplatzes und der Kreise, innerhalb deren sich das symbolische Widerspiel der großen elementaren Ereignisse, die finanzielle und moralische Katastrophe vorbereitet und vollzieht. Je mehr er hier das Bestreben zeigte, Zeitgeschichte in poetischem Gewande zu geben, desto mehr trat dabei die früher empfundene parteipolitische Befangenheit des alten Achtundvierzigers, der nichts gelernt und nichts vergessen hat, störend in den Vordergrund. Der Versuch, die geheimen hinter den Kulissen sich vollziehenden Zettelungen und Intriguenspiele auf dem Gebiet der hohen Politik zu schildern, durfte als völlig mißlungen gelten. Der romantische Zug, der in ihm steckte, den er auch in seinen früheren Werken nie ganz hatte verleugnen können,

verlangte hier wieder sein Recht und verführte ihn, mit altem Rüstzeug der Sensationsromane der dreißiger und vierziger Jahre eine Haupt- und Staatsaktion zu inszenieren, die inmitten der kräftigen Realiät der Haupthandlung wie die verschossene und verschlissene Pracht einer Theatergarderobe bei grellem Tageslicht wirkte.

Daß wir aber im Recht waren, wenn wir angesichts dieser letzten Leistungen Spielhagen den eigentlichen Beruf absprachen, der Dichter der neuen Zeit zu sein, die mit 1870 angebrochen, das hat seine spätere schriftstellerische Thätigkeit mehr als zur Genüge bestätigt. Wenn ich hier vorgreifend an den 1887 erschienenen Roman „Was will das werden" und mehr noch an den 1889 erschienenen „Der neue Pharao" erinnere, so bedarf es gegenüber dem hierin zu Tage getretenen gänzlichen Mangel an Verständnis für das, was den Inhalt und die Größe unseres nationalen Lebens in den letzten zwanzig Jahren gebildet hat, keines Wortes der Begründung mehr, warum von Spielhagen als von einem Dichter, der den Pulsschlag seiner Zeit versteht, nicht gesprochen werden kann. Immer ist er noch der alte Achtundvierziger, der grämlich und bissig, gelegentlich auch mit einem Anflug von Sentimentalität, an allem, was nicht in die Schablone seiner vormärzlichen Ideale paßt, Kritik übt.

Der Litterarhistoriker des 18. Jahrhunderts macht die Beobachtung, daß für den Wert der Schriftsteller der sechsziger und siebziger Jahre es ein ziemlich sicheres Merkmal ist, welchen Grad von Verständnis sie der unvergleichbaren Größe des Genies, die sich in Shakespeare offenbart, entgegenbringen. Die Vertreter der absterbenden Generation haben nichts als Hohn und Spott, im besten Falle Gleichgültigkeit. Aber alles was eine Zukunft hat, das wendet sich dem damals für uns Deutschen neu aufgehenden Gestirn zu, wie die Blume dem Licht. Der Name Shakespeare ist das Schibolet, an dem sich der geistige Adel der Nation erkennt.

Wir leben in einer anderen Zeit, im Gegensatz zu jenem unpolitischen, in litterarischen Interessen aufgehenden Zeitalter. Es ist kein Zweifel, daß in unserer Epoche das Schwergewicht der Interessen auf einem anderen Gebiete liegt, daß die großen uns vorbehaltenen Aufgaben wesentlich sozialer und politischer Natur sind. Es wird deshalb schwerlich für einen Historiker unseres Zeitalters die Wertschätzung, die wir einer Erscheinung auf dem Gebiet der schönen Litteratur zu Teil werden lassen, das Haupt-

kriterium dafür abgeben, ob und wie wir den uns von unserer Zeit gestellten Aufgaben gewachsen waren. Der Historiker unseres Zeitalters wird sich nach anderen Maßstäben der Urteile umsehen müssen. Und er wird auch nicht darum verlegen sein. Ich bin der festen Überzeugung, daß das Urteil der Nachwelt über jeden im politischen und litterarischen Leben des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts eine Rolle spielenden Deutschen wesentlich mit bestimmt werden wird durch das größere oder geringere Verständnis, das er dem größten staatsmännischen Genie, das je in Deutschland auferstanden, Bismarck entgegengebracht hat.

Daß Spielhagen diesem Gewaltigen gegenüber nichts anderes empfunden als das Gefühl eines lastenden Druckes, daß er nicht über alle Parteiverstimmungen sich hat hinwegtragen lassen können zu einem verständnisvollen, dankbaren und bewundernden Aufblick vor der Größe dieses nationalen Helden, der ohne seine rauhen Ecken und Kanten, die noch jeder gespürt, der mit ihm zu thun gehabt, nicht er selber wäre, daß der Dichter Spielhagen dem Parteimann Spielhagen dafür nicht hat die Augen öffnen können, das zeigt, daß auch Spielhagen zu einem nationalen Dichter eine wesentliche Eigenschaft fehlt.

Sie sehen also, auch auf dem Gebiet des Romans ging die Saat des großen Jahres nicht auf. Es wäre aber ungerecht, wollte man deswegen die ganze Ernte der siebziger Jahre auf dem Gebiet des Romans geradezu als einen Mißwachs bezeichnen. Aber das Verhältnis lag so: eine ungewöhnlich günstige Konstellation und eine mäßige Ernte. Ein Kometenjahr, das einen feurigen Elfer versprach und eine mittelgute Sorte, weder im guten noch im bösen außerordentlich, zeitigte.

Eines oder das andere Samenkorn fiel doch auch auf fruchtbares Erdreich, nur keimte es zunächst im Verborgenen und entzog sich so der Beachtung.

Erwähnen will ich nur einer segensreichen Einwirkung des Jahres 1870, die manche andere Enttäuschungen aufwiegt.

Der Sieg der deutschen Sache entschied damals in der Seele eines deutsch-schweizerischen Dichters einen Kampf zu Gunsten deutschen Wesens und gewann uns Konrad Ferdinand Meyer.

Er selbst erzählt: „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von

einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, that ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich „Huttens letzte Tage“.“ Freilich fand in Deutschland dies gewaltige Gedicht den entsprechenden Widerhall erst nach Jahren.

Aber ist es nicht eigentümlich? Ein fremder, wenn auch stammesverwandter Dichter thut unter dem Eindruck des großen weltgeschichtlichen Ereignisses alles französische Wesen ab: und die einheimischen Poeten wissen gerade zur selben Stunde nichts besseres zu thun, als, für ein bestimmtes Gebiet wenigstens, dem deutschen Volke die Nachahmung französischen Wesens als ein mit allen Kräften anzustrebendes begehrenswertes Ziel hinzustellen!

Ich spreche hier natürlich vom deutschen Drama der siebziger Jahre.

War schon auf den andern Gebieten das Ergebnis unserer flüchtigen Durchmusterung für unsern Nationalstolz nicht sehr erquicklich, so sind die Erfahrungen, die wir mit dem Drama jener Zeit machen, geradezu beschämend.

Dritte Vorlesung.

Am 9. November 1859, am Vorabend der Schillersäkularfeier, hatte der damalige Prinzregent von Preußen jenen alle drei Jahre zu verleihenden Schillerpreis gestiftet, der für das beste in diesem Zeitraum erschienene Drama höheren Stiles im Betrage von 1000 Thalern Gold verliehen werden sollte.

Es lag dabei offenbar die wohlmeinende Absicht zu Grunde, nicht nur die deutschen Dramatiker durch diesen Ehrensold materiell zu entschädigen für die Gleichgültigkeit, mit der die Masse der Bühnenleiter allen idealen, nicht blos auf die Befriedigung des Tagesgeschmacks eines künstlerisch indifferenten Publikums gerichteten Bestrebungen gegenüberstand, sondern auch ihnen durch diese öffentliche Anerkennung den Weg zur Bühne, und damit zum Herzen des Volkes zu bahnen.

Dreimal war er in den sechsziger Jahren zur Verteilung gelangt: an Hebbel für die Nibelungen 1863; an Albert Lindner für Brutus und Collatinus 1866; an Emanuel Geibel für Sophonisbe 1869. Dann aber verflossen dreimal drei Jahre ohne einen Schillerpreis.

Wohlgemerkt! Um diesen Preis wird nicht geworben, sondern das aus Gelehrten, Dramatikern und Bühnenleitern bestehende Preisrichterkollegium hat aus den innerhalb des jeweiligen Trienniums im Buchhandel oder auf der Bühne erschienenen Dramen eines herauszuheben, und dem König als des Preises wert zu bezeichnen. Und nun erlebten wir in all unseren nationalen Triumphen die Beschämung, daß gerade in den unmittelbar auf den Krieg folgenden Jahren dieses, aus einsichtigen und gewissenhaften Männern bestehende, Kollegium zweimal unverrichteter Sache auseinandergehen mußte, weil kein deutsches Drama in diesem Zeitraum von sechs Jahren aufzufinden war, das des Preises würdig erschienen wäre.

Und als dann nach dreimal drei Jahren endlich einmal wieder ein Preis wirklich erkannt wurde, da geschah es in einer Form, die einer künstlerischen Bankerotterklärung gleich kam. Nicht einem, sondern drei Dichtern zugleich spendete man den Preis, und auch nicht, wie es die Satzungen bestimmten, jedem von ihnen für ein bestimmtes Drama, sondern, wie es in den gleichlautenden Begleitschreiben hieß: „In Anerkennung Ihrer auch in den letzten drei Jahren bewährten Verdienste um die dramatische Dichtkunst." Das war eine Verlegenheitsauskunft, wie sie schlimmer kaum gedacht werden konnte, und die drei Gekrönten, Adolf Wilbrandt, Ludwig Anzengruber und Franz Nissel, denen wegen der durch die zweimalige Nichtverleihung aufgesparten Gelder materiell jedem der volle Preis zufiel, konnten unter diesen Umständen der durch dreimal drei dividierten Ehre nicht recht froh werden. Noch ehe der Spruch bekannt wurde, hatte man angesichts der wirklich beklagenswerten Lage der Preisrichter, die wie der rasende See ihr Opfer haben mußten, im Spaß vorgeschlagen, man solle doch das Statut ändern und den Preis teilen. „Ein Ratschlag des jetzigen Zustandes der deutschen Bühne würdig", schrieb damals Hans Herrig, „überdies auch äußerst praktisch", setzte er hinzu, „denn wie muß es doch die deutsche Litteratur fördern, wenn Moser, Lindau, Hugo Bürger, Wilbrandt und L'Arronge etwa je 200 Thaler erhalten!"

Man hat damals, wie auch bei späteren Gelegenheiten, viel auf die Preisrichter gescholten und ihnen alle Schuld an dem unbefriedigenden Ergebnis ihrer Prüfung zugeschoben. Sehr mit Unrecht. Und wenn man Lessing, Goethe und Schiller zusammen in eine Kommission gesetzt hätte, sie hätten unter so bewandten Umständen auch nichts machen können. Wo nichts ist, hat eben auch der Kaiser sein Recht verloren.

Anderseits lag die Schuld, daß es so traurig um das Drama höheren Stils bestellt war, auch nur zum Teil an den Theaterdirektoren. Sie wären ja schließlich nur dankbar gewesen, wenn ein neuer Schiller in Deutschland aufgestanden wäre, zumal sie am besten wußten, wie viel sie an dem alten hatten. Und wenn es auch ein Skandal war, daß der Leiter der Berliner Hofbühne, der selbst als Preisrichter Nissel des Preises würdig erkannt hatte, dessen Drama Agnes von Meran nicht einmal des Versuchs einer Aufführung wert hielt, sondern die Einlösung dieser Ehrenpflicht dem dafür ganz ungeeigneten Residenztheater über-

ließ, angesichts der sich in diesen Jahren auf dem Gebiet des höhern Dramas fast durchweg offenbarenden Talentlosigkeit, konnte man es einem von der Laune des Publikums abhängigen Theaterdirektor nicht so sehr verargen, wenn er sein künstlerisches Gewissen mit regelmäßig wiederkehrenden Klassikeraufführungen abfand und im übrigen jenen 200 Thaler-Männern Moser, Lindau, Hugo Bürger, L'Arronge und Genossen die Füllung seiner Kasse und die Unterhaltung des Publikums überließ.

Mit jenen Namen ist die Signatur für das Repertoir der deutschen Bühne in den siebziger Jahren gegeben und damit zugleich jener Dunstkreis der Plattheit angedeutet, in dem sich damals die Masse des deutschen Publikums wohlfühlte.

Fern sei es von mir, das Verdienst des dramatischen Schriftstellers, der dem Geschmack des Tages dient, herabzusetzen. Diese Leute sind für den Bestand einer Bühne ebenso notwendig wie das tägliche Brot zum Leben. Noch nie hat, seitdem das Theater ein tägliches Genuß- und Unterhaltungsmittel geworden, die Pflege des ernsten Dramas allein die Aufgabe eines Bühnenleiters erschöpft.

Aber es ist allerdings ein bedenkliches Zeichen, wenn das unter Besserem erträgliche Mittelgut, wie eine Wucherpflanze, so überhand nimmt, daß das Bessere und Vornehmere gar nicht mehr aufkommen kann.

Und das war in der That in den siebziger Jahren der Fall. Die Fabrikanten der breiten Bettelsuppen waren damals die Alleinherrscher, und das Publikum ließ sich, geduldig wie es nun einmal ist, diese fragwürdige Nahrung Tag für Tag gefallen. Man ist, wie gesagt, in solchen Fällen leicht geneigt, die Theaterdirektoren dafür verantwortlich zu machen. Mit Unrecht. Gewiß, mit wenigen Ausnahmen tragen sie durch skrupellose Geldgier und völlige Gleichgültigkeit gegen idealere Interessen nicht wenig zum Sinken des allgemeinen Geschmacksniveaus bei. Aber schließlich gibt doch ein solcher Bühnenleiter nur, was sein Publikum will; und wenn es etwas besseres verlangte, durch sein Verhalten den Wunsch danach an den Tag legte, so würde er sicher, schon um seiner Kasse willen, gern sein Repertoir entsprechend gestalten. Und wenn es heißt, jedes Volk hat die Regierung die es verdient, so gilt es in noch höherem Maße: Jedes Volk hat die Litteratur und besonders das Theater, das es verdient!

Nun stand es ja allerdings, wie das Schicksal des Schillerpreises beweist, in jenen Jahren um die Ausbeute auf dem Gebiete des ernsten Dramas sehr schlimm. Kein einziges historisches, heroisches Drama kam in diesem Jahrzehnt 70—80 an die Öffentlichkeit, das irgendwie auf weitere Kreise zu wirken, geschweige denn auf der Bühne sich zu halten vermocht hätte. Und das Alles, trotzdem man es in diesem Zeitraum nicht an Versuchen fehlen ließ, grade dieser Gattung des Dramas den Weg zur Bühne zu bahnen.

Der Grillparzerpreis, der 1878 zum zweiten Mal zur Verteilung gelangen sollte, konnte keinen Herrn finden.

Ein Preisausschreiben, das im August 1877 von der Münchener Generalintendanz unter sehr günstigen Bedingungen erlassen wurde — es war ein Preis ausgesetzt von je 2400 Mark für eine Tragödie hohen Stils, ein Schauspiel, das sich womöglich im Kreise des nationalen Lebens bewegen sollte, und für ein Lustspiel höherer Gattung — das hatte allerdings zur Folge, daß insgesamt 436 dramatische Dichtungen eingesandt wurden, 192 Tragödien, 119 Schauspiele und 125 Lustspiele. Aber das Resultat war das denkbar kläglichste. Die preisgekrönte Tragödie „Dankelmann“ von Girndt erwies sich als eine respektable, aber aller Bühnenwirkung bare Arbeit. Das zur Aufführung vorgeschlagene Schauspiel, „Die Tochter des Herrn Fabrizius“ von Wilbrandt, ward gar nach der Aufführung als des Preises nicht würdig erkannt. Dieser Ausgang wirkte daher, (wie denn überhaupt bei Preisausschreibungen selten das Glück günstig ist), gerade das Gegenteil, von dem was bei der Ausschreibung beabsichtigt war: statt anregend, lähmend.

Auf ein zweites von der Münchener Intendanz 1878 erlassenes Preisausschreiben 1) eine Tragödie, deren Stoff der deutschen Geschichte zu entnehmen ist, die jedoch ungelöste Tagesfragen des religiösen und politischen Parteikampfes zu vermeiden hat, 2) ein Schauspiel, entweder der deutschen Geschichte, oder den sozialen Zuständen des gegenwärtigen Deutschland entnommen, wieder unter Ausschluß aller Parteitendenzen, 3) ein feinkomisches Lustspiel, liefen insgesamt nur 99 dramatische Dichtungen ein, 30 Trauerspiele, 31 Schauspiele und 38 Lustspiele. Bezeichnend ist, daß nicht nur die Gesamtzahl so heruntergegangen, sondern daß gerade die Abteilung Trauerspiel, die bei der ersten Konkurrenz — 192

gegen 119 Schau- und 125 Lustspiele — die weitaus am stärksten beschickte war, jetzt zur kleinsten herabgesunken war. Dieses Preisausschreiben verlief denn auch ganz resultatlos.

Angesichts dieser betrübenden Erfahrungen kann man sich nicht wundern, wenn damals häufig und grade von litterarisch feinfühligen Leuten die Ansicht ausgesprochen wurde, in unserer Zeit habe die heroische Tragödie, das Jambendrama keinen Boden mehr. Die Dichter wüßten dafür den Ton nicht mehr zu treffen und das Publikum verlange ebenfalls nach anderer Kost; das wolle moderne Menschen, moderne Probleme auf der Bühne behandelt sehen, das wolle auch nicht mehr tragisch erschüttert werden, sondern nur einen wollüstigen Wehmutskitzel empfinden.

Wir wiesen dem gegenüber darauf hin, wie allemal bei Schillerschen Stücken grade das Volk, das heißt die Leute, die nicht ins Theater gehen, um dort mit Toiletten zu protzen und dem Geschäft der Verdauung obzuliegen, sondern künstlerisch zu genießen, um im Anschauen und Anhören edler Kunst die Seele rein zu baden vom Staub des Alltagslebens, daß grade diese das Haus bis unters Dach füllten, wenn ein Schillersches Stück gegeben wurde. Wir zogen hieraus, aus der atemlosen Spannung, mit der man den wohlbekannten Szenen folgte, und aus der tiefen Ergriffenheit, die sich in den Mienen von Jung und Alt wiederspiegelte, den Schluß, daß doch unser Volk noch nicht so allen höheren Interessen abgestorben sei, daß in seiner Seele die Sehnsucht schlummere, sich vom Dichter emportragen zu lassen, über allen Jammer des Tages, und daß es nur darauf ankomme, hier an der richtigen Stelle den Hebel anzusetzen, das richtige Wort zu finden, um die deutsche Bühne aus dem Bann der Plattheit zu befreien. Man bespöttelte uns als jugendliche Enthusiasten.

Aber wie stand es denn nun mit der Behandlung moderner Probleme, mit Dramen aus dem sozialen Leben der Gegenwart, die ja nach der Meinung gewisser Leute im Repertoir der Theater an die Stelle der sich überlebt habenden historisch-heroischen Tragödie treten sollte?

Daß das Münchener Preisausschreiben auch auf diesem Gebiete mit einem Fiasko geendigt, haben wir gesehen. Ich kann gleich hinzufügen, daß Heinrich Laube in Wien mit einer auf ein modernes Lustspiel abzielenden Preisausschreibung ebensowenig etwas erreichte. Aber wenn wir anspruchsvollen jungen Leute, auf diese und ähn-

liche Erfahrungen gestützt, auch für das moderne Schauspiel und das moderne Lustspiel eine allgemeine Impotenz behaupten wollten, dann wies man uns auf die großen Männer des Tages, die die Bühne beherrschten, Lindau, Hugo Bürger, Moser, L'Arronge!

Sie können sich heute schwer eine Vorstellung davon machen, welche Rolle in der Litteratur der siebziger Jahre Paul Lindau spielte. Durch scharfe, zum Teil witzige, bisweilen auch geistreiche Kritiken, in denen er gerade die angesehensten Schriftsteller jener Tage mit rücksichtsloser Offenheit, nackt und blos in aller ihrer leiblichen Bedürftigkeit und Gebrechlichkeit an den Pranger stellte, hatte er in den sechziger Jahren schon sich bei seinen Kollegen verhaßt, im Publikum dagegen in demselben Grade beliebt zu machen gewußt. Es fehlte damals selbst unter einsichtigen Leuten nicht an solchen, die in diesem nüchternen, unbefangenen Beobachter und Beurteiler der litterarischen Persönlichkeiten und Bewegungen unserer Tage eine vielversprechende Kraft, natürlich nicht in den Größenverhältnissen, aber doch in den Bahnen Lessings zu erkennen glaubten!

Wirklich war Paul Lindau einer von den Wenigen, der unmittelbar unter dem Eindruck des Krieges durch die That bewies, daß er die Bedeutung des historischen Moments auch für die Litteratur der Gegenwart zu würdigen wisse. Die von ihm 1872 ins Leben gerufene Wochenschrift, der er den höchst glücklich gewählten Titel: „Die Gegenwart“ gab, schien zunächst geeignet, die auf ihn in dieser Richtung gesetzten Erwartungen zu rechtfertigen. Mitarbeiter der verschiedensten Berufsklassen und Parteirichtungen, aber durchweg ausgezeichnet durch Geist, vereinigten sich mit dem Herausgeber, in dieser neuen Zeitschrift wie in einem Spiegel die Bestrebungen der Gegenwart zu reflektiren. Aber nur zu bald tagte die Erkenntnis, daß weder seine Begabung noch auch seine Charaktereigenschaften Lindau zu irgend einer ernsten Rolle, geschweige denn der eines Führers und Bahnbrechers berechtigten. Schon als der gefürchtete Mann an Stelle des Edelwildes der Gutzkow und Konsorten seine spitzen Pfeile auf allerlei harmloses, in seliger Verstecktheit sein Dasein führendes Federvieh zu richten begann, und seine früheren frischen kritischen Feldzüge immer mehr ausarteten in eine sportmäßige Belustigung, die an Zwecklosigkeit und unnützer Grausamkeit etwa mit dem beliebten Taubenschießen auf einer Höhe stand, da erwachte der Verdacht: es sei ihm auch früher am letzten Ende nicht

um die Sache zu thun gewesen, sondern um die wirkungsvollste Inszenirung seiner eigenen Persönlichkeit. Und dann kam die entscheidende Wendung. Der gefürchtete Kritiker verwandelte sich plötzlich in einen „Dichter". Er trat als Theaterschriftsteller auf. In seiner einflußreichen Stellung brauchte er nicht lange bei den Bühnenleitern um Erhörung zu flehen, man kam ihm auf halbem Wege entgegen, er ward aufgeführt und — das Publikum war entzückt. Endlich, hieß es, haben wir, was uns Deutschen bisher gefehlt hat, was uns Iffland, Kotzebue, Putlitz, Benedix bisher schuldig geblieben sind, endlich haben wir das geistsprühende, durch und durch moderne deutsche Konversationsstück!

Ja, es ist wahr, so lange es ein deutsches Theater giebt, ist immer das in deutschem Boden wurzelnde Lustspiel die schwächste Seite unseres Bühnenrepertoirs gewesen. Zu keiner Zeit hat die deutsche Lustspielproduktion auch nur annähernd mit guten Durchschnittsleistungen den Bedarf der Bühnen zu decken vermocht, immer haben wir von Anleihen beim Ausland gelebt.

Wenn nun wirklich Lindau den Stein der Weisen entdeckt und das Geheimnis herausbekommen hatte, das deutsche Konversationsstück zu schaffen, die feinere Komödie im modernen Gewande, ja dann war das eine nationale That, zu der er sich und die Nation ihm gratuliren konnte.

Aber nur zu bald wurden wir inne, daß das Gold, was aus dieser Retorte destillirt ans Tageslicht kam, kein Edelmetall, sondern Katzengold war.

Lindau hatte, und das gab ihm zunächst seinen unmittelbaren Vorgängern gegenüber ein gewisses Übergewicht, seine dramatische Schulung in Paris empfangen. Hier hat durch die allgemeine nationale Entwickelung, das Volkstemperament und den eigentümlichen Geist der französischen Sprache begünstigt, das moderne Schauspiel und die höhere Komödie seit Jahrhunderten eine besondere Pflegstätte gefunden, und die Arbeit von Generationen hat schließlich auch die feineren Rädchen und Hebel dramatischer Technik derartig zum Gemeingut gemacht, daß sie wie die Farben in einem Malkasten bequem zum Handgebrauch bereit liegen. Auch ein mittelmäßig Begabter kann mit ihrer Hülfe etwas ganz Hübsches, das „nach mehr aussieht", zu Stande bringen. Hier hatte Lindau seine Studien gemacht, hier hatte er sich — und man muß

zugeben mit entschiedenem Geschick — aus dem großen französischen Farbenmagazin einen Tuschkasten zum Privatgebrauch für Deutschland zusammengestellt. Mit Hülfe dieses Apparats machte er sich daran das neue Deutschland mit dem modernen Konversationsstück zu beschenken. Wohlweislich ließ er eine ganze Reihe von Farben und Farbenzusammenstellungen, die man in Frankreich unbedenklich, ja mit Vorliebe gebrauchte, im Hinblick auf die in Deutschland leider noch immer herrschenden Vorurteile ganz weg. Die ganze patschouliduftende Demimondeatmosphäre, den Hautgout jener innerlich zersetzten, zum Ehebruch reifen Ehen, mit allen daraus sich ergebenden interessanten und pikanten Situationen und Verwickelungen, die glaubte er, wohl weniger aus moralischen als aus Nützlichkeitsgründen, sich versagen zu müssen. Sein Geheimnis bestand vielmehr darin, daß er eine Reihe von eleganten Erscheinungen aus der modernen Gesellschaft, ohne eigentlich selbstständiges, inneres Leben und Interesse, auf der Bühne zusammenführte, sie durch eine geschickt erfundene, aber im übrigen keine große Rolle spielende Fabel in eine Art — äußerer — Beziehung zu einander setzte, und daß er diese Leute plaudern ließ, wie man eben in einem Pariser Salon der guten Gesellschaft zu plaudern pflegt, witzig, vom Hundertsten ins Tausendste überspringend, Komplimente, Malicen, Sottisen in buntem Gemengsel, ein prickelndes, nervenreizendes Potpourri, das für den Augenblick wohl belustigen kann, aber als einzige Kost auf die Dauer ernste Naturen ermüdet und anekelt. Diesen Teil seiner selbstgestellten Aufgabe hat Lindau entschieden am besten gelöst, und wenn auch heute der Dialog auf uns nicht mehr die Wirkung ausübt, wie damals, wo er als etwas Neues an uns herantrat, so liegt das einmal daran, daß jeder nervenkitzelnde Reiz sich mit der Zeit abstumpft und ferner, daß uns Deutschen wie die eigentliche Begabung so auch der rechte Sinn für die Form gesellschaftlicher Unterhaltung, die wir Konversation nennen, abgeht. Nun beruhte aber in den Lindau als Vorbild dienenden französischen Dramen das Geheimnis ihrer Wirkung nicht allein in der Konversation, sondern vor allen Dingen auch in starken, mit großem Raffinement in Szene gesetzten dramatischen Effekten, die bei Licht besehen allerdings sich häufig als rein theatralische herausstellen. Grade hier mußte aus den angedeuteten Gründen Lindau besonders vorsichtig sein, die besten Register durfte er nicht ziehen; weder im komischen

noch im tragischen: die auf der französischen Bühne stets mit Jubel aufgenommene unverwüstliche Komik des Hahnreitums, des betrogenen Gatten als lächerliche Figur, die konnte er in einem deutschen Stück einem deutschen Publikum nicht bieten. Ebenso wenig konnte nach der tragischen Seite hin der so dankbare Ehebruch in allen Spielarten verwertet werden; jedenfalls nur ganz diskret; die büßenden Sünderinnen mit gemalten Wangen, die schuldigen Mütter und Frauen, die ihren Gatten oder unschuldigen Töchtern oder sie anbetenden Söhnen das Bekenntnis ihrer Sünde ablegen, alles das, was in Paris den Abend entschied, das war hier nicht zu brauchen. Hier mußte er zu harmloseren Mitteln greifen, aber weil es nur Surrogate waren, die eigentlich zu dem übrigen aufgebotenen Apparat nicht paßten, so wirkten sie eben auch als Surrogate. Am wenigsten ward das in seinen Lustspielen empfunden, von denen namentlich „ein Erfolg“, zumal er in den deutschen Gesellschaftskreisen, in denen der Verfasser wirklich zu Hause war, spielte, viel Glück machte. In den Schauspielen mußte dagegen eine, diesem Manne nicht wohl zu Gesicht stehende, rührselige Sentimentalität kräftige dramatische Erschütterungen ersetzen. Es war bezeichnend, wie grade in den zwei wirkungsvollsten Dramen für die wirkungsvollsten Momente dem Verfasser das Wort versagte und er nur einmal durch eine Anleihe bei Goethe, ein andermal bei Chamisso die Stimmung, die er brauchte, hervorzurufen im Stande war.

Der Grundcharakter der ganzen Lindauschen Dramatik läßt sich — und damit ist auch das Niveau ihres Wertes für die Litteratur bestimmt — dahin zusammenzufassen: sie ist nicht das aus tiefem eigenen schöpferischen Drange hervorwachsende, in instinktiver Witterung für das auf der modernen Bühne dramatisch Wirksame, sich zum Drama gestaltende Spiegelbild des Lebens der Gegenwart, sondern das sehr geschickte Kunstwerk eines Routiniers, der das Theater und das Premieren-Publikum besser kennt, als die Gesellschaft, die er darstellen will. Der es versteht, durch eine Reihe realistischer Detailzüge den Anschein zu erwecken, daß seine Figuren aus dem Leben gegriffen seien, während es in Wahrheit nur Theaterpuppen sind, die mit dem, was in den Herzen der Menschen da draußen lebt, gar nichts gemein haben. Grade wenn es der Verfasser, wie in der „Gräfin Lea“, versuchte auf

der Bühne zu einer Tagesfrage Stellung zu nehmen und ein im Leben der Gegenwart vorhandenes dramatisches Motiv wirklich zu verarbeiten, grade dann offenbarte sich seine Unfähigkeit, derartige Probleme an der Wurzel zu fassen, die Unfähigkeit, in uns den Glauben an das, was seine Personen im Munde führen, zu erwecken.

Vierte Vorlesung.

Paul Lindau und seine Nachahmer, zu denen an erster Stelle Hugo Bürger, der hernach als Hugo Lubliner sich entpuppte, gehört, geben dem deutschen Drama und vor allem dem Bühnenrepertoir der siebziger Jahre das Gepräge. Und wir jungen Idealisten, die wir von der Dichtung des neuen Deutschen Reiches gerade für die Bühne einen großen Aufschwung erwartet hatten, wir sahen uns arg getäuscht. Wir meinten das Leben der Gegenwart biete eine unerschöpfliche Fülle von dramatischen Motiven, so daß es jedem dramatisch Veranlagten in allen Fingerspitzen danach kribbeln mußte, sich darüber herzumachen. Aber unsere Dramatiker des Tages gingen mitten durch diese lockende Frühlingspracht mit blinden Augen und tischten uns, statt lebendiger, auf unserm Boden gewachsener Blumen, sehr schöne künstliche Blumen, nouveautés de Paris, auf, die bei Lampenlicht und aus der Ferne ganz gut sich ausnahmen, aber uns dadurch den mangelnden Duft nicht ersetzten.

Und nun kam noch eins. Etwas, das wir, die wir die Zwitterhaftigkeit, die innere Unwahrheit des sog. modernen deutschen Konversationsstücks verabscheuten, damals mit einer Art grimmigen Humors als eine gerechte Vergeltung empfanden. Die äußeren Erfolge jener aus der französischen Schule hervorgegangenen Routiniers, das Gerede, das bis zum Überdruß in allen Zeitungsfeuilletons vom modernen französischen Drama, als der Quintessenz aller theatralischen Kunst, gemacht wurde, das machte nicht nur die stets geldbedürftigen Theaterdirektoren hungrig nach den fremden Früchten, sondern auch das neugierige Publikum lüstern nach der pikanten Pariser Ware in Originalverpackung. Und nun begab sich das lustige — wenn man will traurige — Schau-

spiel: all diese Zweideutigkeiten und Eindeutigkeiten, mit denen Lindau und Konsorten ihren Landsleuten nicht zu kommen gewagt hatten, und mit denen sie auch, wenn sie sie in deutscher Umgebung geboten hätten, zweifellos ausgepfiffen wären, alle diese genoß das tugendsame deutsche Publikum in der denkbar schlechtesten Übersetzung mit einer Andacht und Inbrunst, die weit das Interesse überstieg, das es den deutschen Nachahmern entgegenbrachte. Die viel pikanteren, raffinierteren Originale, die übrigens auch dramatisch-technisch auf einer höheren Stufe standen, drohten allgemach — grausame Ironie des Schicksals — die Pioniere des französischen Geschmacks ganz zu verdrängen. Und in der That bot so:

Da noch kaum in Frankreichs heißem Sande
Das treue Heldenblut erloschen war,
Dem unsaubern Geist aus Frankreichs Lande
Der deutsche Geist in's Joch den Nacken dar.

Es wird heute so viel darüber geredet und gejammert, das jüngste Deutschland vergifte unser Volk durch die unsittlichen Situationen und Probleme, die es auf die Bühne bringe, durch deren Behandlung es die Begriffe von Recht und Unrecht, sittlich und unsittlich verwirre. Man kann viel gegen das, was die Jüngstdeutschen auf ihr Programm geschrieben haben, vom künstlerischen, vom sittlichen und vom nationalen Standpunkte aus einwenden, aber gerade dieser Vorwurf trifft sie am wenigsten. Ich muß es vielmehr, wenn ich einmal von allem übrigen absehe und der Schaubühne überhaupt einen Beruf als moralische Anstalt zugestehe, nur als einen entschiedenen Fortschritt, als eine Wendung zum Bessern begrüßen, wie diesen Problemen jetzt bei uns zu Leibe gegangen wird. Diese oft brutale cynische Offenheit, so sehr sie all unsern Begriffen von ästhetischer Schönheit ins Gesicht schlägt, sie ist doch unendlich viel gesunder und sittlicher als jene zwischen lüsterner Frechheit und erlogener Sentimentalität schwankende Kokottenwirtschaft, die sich in den siebziger Jahren auf der deutschen Bühne breitmachte. Das war schlimmer als das Gewagteste, was sich je auf der „freien Bühne“ bei geschlossenen Thüren abgespielt hat.

Es ist immer ein sicheres Zeichen, daß die Litteratur eines Volkes in ein falsches Geleis geraten ist, wenn bei der Beurteilung litterarischer Erscheinungen die Frage, ob sie sittlich oder unsittlich wirkt, sich so in den Vordergrund drängt. Die Dichtung als solche hat mit der Moral als solcher gar nichts zu thun. Sie hat, auf

dem altmodigen Standpunkt stehe ich allerdings, nur den Gesetzen der Wahrheit und der Schönheit zu dienen. Erstere sind unverrückbar, letztere dem Wandel des Geschmacks unterworfen. Aber wenn sie sich ernsthaft bestrebt, zugleich wahr und schön zu sein, so ist sie zugleich auch sittlich; so hat sie zugleich eine ethische Wirkung, und es fallen also die letzten Ziele der Kunst auf diese Weise mit den letzten Zielen der Sittenlehre zusammen; aber sie erfüllt diese sittliche Aufgabe nur mittels der Erfüllung der ihr eigentümlichen Aufgabe der Wahrheit und Schönheit. Eine Kunst, die an erster Stelle sittlich wirken, erst an zweiter Stelle sich in den Dienst der Wahrheit und Schönheit stellen will, hört auf Kunst zu sein.

Derartige unberechtigte Forderungen treten aber an die Kunst i. w. Sinne immer nur dann heran, wenn sie ihrem eigensten Zwecke untreu geworden ist. Das reine Kunstwerk, wenn es nur wahr und schön ist, beleidigt auch den strengsten Sittenrichter nicht, aber verrücken sich die Linien nur ein wenig, sofort ist die Dissonanz da und damit das Signal zu Übergriffen der Moral in das Gebiet der Kunst gegeben.

Wir haben es zu Ausgang des 17. Jahrhunderts erlebt, als die Vertreter der sog. zweiten schlesischen Schule, in Scham- und Geschmacklosigkeit gleich ausgezeichnet, das erotische Element in der Litteratur in einer Weise pflegten, die nur noch pathologisch erklärt werden kann, daß da die Reaktion dagegen zunächst sich nicht gegen die darin liegende Geschmacksverirrung, sondern gegen die sich darin offenbarende Unsittlichkeit richtete. Die Folge war eine von hausbackener, nüchterner Moral triefende Litteratur, die das Sittlichkeitsgefühl nicht mehr, um so empfindlicher aber den guten Geschmack beleidigte.

Und so erlebten wir es auch in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts: die am letzten Ende auch durchaus unkünstlerische Frivolität des französischen Demi-Monde-Dramas weckte eine, in ihren Motiven ganz respektable sittliche Reaktion, die als Läuterungsprozeß ihr gutes hatte, die aber doch für die gesamte Fortentwickelung der Litteratur die Ziele bedenklich verrückte. Neben und gegen die Frivolitäten der Pariser Boulevardiers spielte die sittliche Entrüstung die hausbackene Moral Ad. L'Arronges aus. Der Mann hatte sicher sein Gutes, er war eine vorzügliche Kraft für das Volksstück, wie es bei Wallner gepflegt wurde, eine At-

mosphäre gemütlich, kernhafter Gesinnung ausstrahlend, solide bis aufs Mark der Knochen, grobe Arbeit, aber aus gutem gesundem Material. Allein durch die eben angedeutete Verwirrung der Begriffe von den Zielen der Kunst, ward diese auf der Koupletbühne heimische Kraft aus ihrem natürlichen Nährboden herausgerissen und zu einem wichtigen litterarischen Faktor gestempelt, als den man ihn doch beim besten Willen nicht gelten lassen konnte.

Nichts veranschaulicht deutlicher den niedrigen Standpunkt, auf den man ein Jahrzehnt nach dem Kriege hinsichtlich der Wertschätzung litterarischer Leistungen gekommen war, als daß der brave Verfasser von „Mein Leopold" mit seinen moralisch sehr schwer, künstlerisch sehr leicht wiegenden Dramen Hasemanns Töchter, Dr. Klaus, Haus Lonei ꝛc. als deutscher Normaldichter galt.

Da ich, wie das bei der Abhängigkeit des Dramas von der Bühne unerläßlich ist, ohnehin schon von den Zuständen des deutschen Theaters habe sprechen müssen, so will ich hier gleich noch auf einen für die damalige Geschmacksrichtung sehr charakteristischen Bestandteil des Repertoirs aufmerksam machen, trotzdem die betreffende Gattung strenggenommen mit der Litteratur nicht zu thun hat.

Die ersten zehn Jahre nach dem großen Kriege waren zugleich die Blütezeit der Operette.

In diesem Jahrzehnt kulminierte die Popularität Jacques Offenbachs und seiner Nachahmer. In großen und kleinen Städten schossen die Operettentheater wie die Pilze aus der Erde, und die alten, vornehmeren Kunstbestrebungen dienenden Bühnen, namentlich die Stadttheater der mittleren Städte, hatten demgegenüber einen sehr schweren Stand. Wenn aber etwas geeignet ist den Geschmack zu verrohen und zu verflachen, die Empfänglichkeit für wirkliche reine Kunst abzustumpfen und zu ersticken, so ist das jene Operette der Offenbach und Konsorten, die nicht so sehr durch die Frivolität des Librettos, als durch den eigentümlichen, auf rohen Sinnenkitzel abzielenden, Charakter ihrer Musik grade auf die ganz naiven Volksmassen wie Gift wirkt.

Daß es möglich war, daß gerade die Operette um diese Zeit so ungeheuer sich ausbreitete, das lag allerdings nicht allein an jenem schlaffen Phäakentum, das die Gründerjahre in weite Kreise unseres Volkes getragen hatten, und das auch den Krach noch überdauerte, sondern das war zum großen Teil auch mitverschuldet durch eine

an sich sehr segensreiche, Institution des neuen Reiches: die Gewerbefreiheit; die jedenfalls dadurch, daß sie die Leitung eines Theaters mit dem Betrieb eines gewöhnlichen Gewerbes gleichsetzte, der echten Kunst unermeßlichen Schaden gethan hat. Ich denke dabei nicht an die großen Städte, vor allem Berlin, wo thatsächlich durch das früher übliche System der Erteilung exklusiver Privilegien das königliche Schauspielhaus z. B. im Besitz eines Monopols auf Trauerspiel und Schauspiel sich befunden hatte, das diesem Institut wohl pekuniär aber nicht künstlerisch zum Vorteil gereicht hatte. In den großen Städten brachte vielmehr die Theaterfreiheit zum Teil Gutes, sie machte gerade durch die Konkurrenz, die sie schuf, der Stagnation ein Ende, die sich im Repertoir und im Spiel der Monopolbühnen nur zu leicht einnistet. Aber in den mittelgroßen Städten, die gerade eben ein leidliches Theater halten konnten, da ward durch die Konkurrenz der Operette, die nie an die höheren, stets an die niederen Instinkte der Massen appellierte, ideell und materiell unendlicher Schaden gestiftet.

Bei dem ohnehin bedenklich flackernden Pulsschlag des traditionellen deutschen Idealismus bot sich mit dieser neuen Komplikation ein Krankheitsbild des deutschen Geisteslebens überhaupt, das uns zu einer verzweiflungsvollen Prognose wohl hätte berechtigen können, hätten sich nicht doch einige Symptome bemerkbar gemacht, aus denen wir auf eine verborgene Lebenskraft hätten schließen dürfen.

Ich bin nie ein Wagnerianer, selbst mildester Richtung gewesen: ich habe stets gegen den engherzigen Fanatismus und Terrorismus der eigentlichen Wagnergemeinde, gegen das pietätlose und zugleich Mangel jeglichen historischen Sinns offenbarende Treiben der den Meister noch übertrumpfenden Jünger geradezu einen Widerwillen empfunden, trotzdem habe ich für die Grundstimmung, aus der die ganze Wagnerbewegung in den siebziger Jahren hervorging, die lebhaftesten Sympathien gehabt.

Es war doch ein Segen, daß gerade in den Jahren, wo die großen politischen und militärischen Aufgaben die geistige Elite unseres Volkes, die genialsten Köpfe für sich in Beschlag zu nehmen und festzulegen schienen, und wo auf der andern Seite die wilde Jagd nach dem Golde in den Kreisen der Aristokratie nicht minder wie der eigentlichen Plutokratie alle edleren und höheren Interessen zurückzudrängen drohte, daß da doch in einer Persönlichkeit

die Macht des künstlerischen Genies sich so gewaltig offenbarte, daß auch die trägen, gleichgültigen Massen mit fortgerissen wurden. Mag man sagen, es war zum Teil Modesache: die Börsenjobber, die in Schaaren nach Bayreuth pilgerten, standen Wagner und seiner Sache kühl bis ans Herz hinan gegenüber, von einem innern Verhältnis, geschweige denn von Begeisterung war nicht die Rede. Nun so war es doch ein Gewinn und war es einmal eine nützliche Mode, daß diese Leute veranlaßt wurden, Geld, viel Geld für einen rein idealen Zweck zu opfern. Auch insofern war es nützlich, als diese Leute, dadurch daß sie Geld gaben, von sich selber, von den aus ihrem Reichtum ihnen erwachsenden Pflichten eine höhere Vorstellung bekamen; und daß überhaupt die ganze Nation sich wieder an den Gedanken gewöhnte, daß es auch für uns Deutsche des neuen Reiches noch andere Aufgaben zu lösen gebe, als politisch und militärisch die erste Rolle in der Welt zu spielen. Und wenn auch nur zunächst mit einer zum Widerspruch reizenden Einseitigkeit aller Enthusiasmus sich auf die Musik, und hier wieder ganz ausschließlich auf die Musik des e i n e n Manns Wagner konzentrierte, so schadete das nichts. Denn einmal war der Mann ein künstlerisches Genie. und hatte damit einen Anspruch auf Herrschaft, den ihm auch die zugestehen mußten, die mit seinen letzten Zielen nicht einverstanden waren; und dann hatte er diese Herrschaft nicht um leichten Preis, sondern in heißem, schwerem Ringen erkämpft.

Diesem Manne, der, wie der Dichter an seiner Totenbahre sang:

Sich vor dem seichten Hohn der Spötter
Keines Zolles Breite je gebeugt,
Diesem Mann, der für die Vatergötter
Deutsches Volkes lebenslang gezeugt,

diesem konnte jeder, den nicht Parteiverstimmung verblendete, den Sieg und die Macht gönnen. Und dann noch eins. Was zunächst nur der einen Kunst zu Gute kam, war schließlich Gewinn für das Ganze. Kein unbefangener Beurteiler wird die befruchtende Anregung ableugnen können, die unser gesamtes künstlerisches Leben durch Wagner empfangen hat. Grade das deutsche Drama, das eine Zeitlang nicht zum wenigsten durch den ausschließlichen Kult der Oper ganz zurückgedrängt und schwer benachteiligt schien, grade das deutsche Drama hat von dem allgemeinen Aufschwung

künstlerischen Lebens den Hauptgewinn gehabt. Nur vorübergehend können die beiden Schwesterkünste dramatischer Darstellung zu einander ernstlich in Gegensatz kommen. Die Erfahrung lehrt, daß am letzten Ende die Blüte der einen auch der andern den Weg bahnt. Der zeitweilige Schaden, den eine einseitige Begünstigung der Oper auf Kosten des rezitierenden Dramas stiftet, ist verhältnismäßig schnell wieder ausgeglichen, da die Steigerung der Empfänglichkeit für derartige Kunstleistungen überhaupt immer wieder dem Ganzen zu Gute kommt.

So war es ja auch damals: der Höhepunkt des Wagnerenthusiasmus fällt zeitlich fast genau zusammen mit den ersten und größten Triumphen der Meininger.

Die Gastspielreisen der Meininger gehören bereits der Geschichte an. Nicht so sehr weil sie thatsächlich vor zwei Jahren ihr Ende erreicht haben, sondern weil der Impuls eines Einzelnen, der sie veranlaßte, mit überraschender Schnelligkeit bis in die entlegensten Regionen des deutschen Theaters sich fortgepflanzt hat, so daß der Inhalt der künstlerischen Mission, mit der sie auftraten, im Laufe von noch nicht zwei Jahrzehnten zum Gemeingut der deutschen Bühne geworden ist. Sicher sind es auch Erwägungen dieser Art gewesen, die im Sommer 1890 den Herzog veranlaßten, die Gastspielreisen seiner Hofbühne endgültig einzustellen. Die Aufgabe, die sie zu lösen unternommen, hatten sie erfüllt, ein Fortbestehen hätte leicht das Errungene in Frage stellen, ja eine rückläufige Bewegung verstärken können, von der vereinzelte Spuren schon hier und da zu bemerken sind.

Die Gastspiele der Meininger stellen also eine in sich abgeschlossene, in ihren Anfängen und Wirkungen klar übersehbare Epoche des modernen deutschen Theaters dar. Bei der großen Bedeutung, die sie für die gesamte Litteraturbewegung gehabt haben, ist es daher wohl am Platze sich kurz über den historischen Verlauf dieser, in der Geschichte der Bühne einzig dastehenden Erscheinung das Wesentliche zu vergegenwärtigen.

Es war im Frühling 1874. Der Winterfeldzug der Berliner Bühnen war wieder einmal ruhm- und spurlos zu Ende gegangen. Schon schickte sich das litterarische und kritische Berlin an, die spitzen Federn zu zerstampfen und auszuruhen von der geist- und gemütbildenden Beschäftigung, täglich die Gebrechen ihrer dichterisch und künstlerisch veranlagten Mitmenschen liebevoll

zu beleuchten. Da erschien noch als ein Spätling, post festum, ein fremder Gast, draußen auf der Heimstätte der Posse und Operette im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und heischte Gehör und Urteil von den erleuchteten Geistern der Hauptstadt des neuen Reichs.

Entgegen dem Brauch war es diesmal nicht ein Einzelwesen, einer jener wandernden Virtuosen, im Bühnenjargon, Mauerweiler genannt, die in einem mittelmäßigen Ensemble mit Vorliebe das Licht einer mit Raffinement ausgeklügelten schauspielerischen Technik leuchten lassen, sondern diesmal war es eine ganze Künstlergenossenschaft, die einer für alle, alle für einen eingeschworen, vor das Publikum als ein Ganzes trat. Es waren die Schauspieler des Herzogs von Meiningen, die unter Leitung ihres Oberregisseurs, mit eigenen Dekorationen und Kostümen eine Gastspielreise nach Berlin unternommen hatten. Mancher Berliner — Mangel an Selbstbewußtsein gehört ja nicht zu den berechtigten Eigentümlichkeiten der Berliner — rümpfte wohl die Nase über die Verwegenheit dieser Mimen aus der Provinz, die sich, mit einem Repertoir allerschwersten Kalibers, in eine Art Wettkampf mit dem königlichen Schauspielhause einlassen zu wollen schienen. Aber schon der erste Abend belehrte die Zweifler, daß es mit diesem kleinen Hoftheater denn doch eine besondere Bewandtnis habe, daß sich in dieser Genossenschaft ein künstlerischer Gemeingeist offenbare, der über Effektstücke der wandernden Virtuosen ebenso erhaben sei wie über den vornehmen Schlendrian der künstlerischen Rentner des königlichen Schauspielhauses.

Der Eindruck, den die erste Vorstellung det Meininger am 1. Mai 1874 — sie gaben Julius Cäsar — machte, ist schwer zu beschreiben.

Zunächst überraschte ein geradezu verblüffender Glanz der Inszenierung; Dekorationen, Prospekte von einem märchenhaften Zauber der Formen und Farben, alles mit feinstem künstlerischen Geschmack abgestimmt und getönt zu einer harmonischen Gesamtwirkung. Derartige Glanzentfaltung war man bisher höchstens einmal in einer Oper zu sehen gewohnt, neu war dieser Aufwand für das Schauspiel, und ganz ohne Beispiel der feine Geschmack, der aus der Anordnung des Details zu einem einheitlich wirkenden Gesamtbilde sprach.

Bisher hatte der Grundsatz gegolten: Für Klassikeraufführ-

rungen wird nichts neues angeschafft, da sind die ältesten und schäbigsten Dekorationen noch gut genug.

Das war hier nun ins Gegenteil verkehrt.

Aber noch ein anderer, vielleicht nicht so offen ausgesprochener, dafür um so treuer befolgter Grundsatz der Bühnenpraxis war hier in sein Gegenteil verkehrt.

Die Klassikeraufführungen gingen auf der deutschen Bühne seit Menschengedenken so zu sagen von selber. Die machten Regisseur und Schauspielern die wenigste Mühe. Hatte man für die Hauptrollen die entsprechenden Vertreter, die entweder als berühmte Gäste oder als durch langjähriges Engagement vertraute Lieblinge des Publikums ihrer Wirkung sicher waren, dann schnurrte das übrige Stück schon von selber ab. Daß blutige Anfänger in den Schillerschen Dramen in den grade für temperamentvolle Darsteller so gefährlichen Rollen jugendlicher zweiter Helden und Liebhaber hinausgeschickt wurden, und durch ihr Übermaß in Mimik, Plastik und Rede zur Heiterkeit stimmten, daß für die großen Massenszenen in Stücken wie Egmont, Wallenstein, Tell, Coriolan, Julius Cäsar immer nur die fröhlich lächelnden Choristen und engagierten Statisten neben den weniger geistvoll als erstaunt dreinblickenden, für den Abend kommandierten Vaterlandsverteidigern erschienen, und daß diese beiden Bestandteile der Komparserie, wie Öl und Wasser geschieden, nie auch nur die Ahnung der Illusion einer stürmisch bewegten Masse im Zuschauer erweckten, daß dadurch gerade in entscheidenden Augenblicken die dramatische Wirkung vernichtet wurde, daran hatten sich allmählich Darsteller und Publikum gewöhnt.

Man war zufrieden, wenn die ersten Kräfte ihre Abgänge hatten, um weiteres konnte man sich bei so alten Stücken nicht mehr kümmern.

Nun kamen aber die Leute aus Meiningen und stellten auch hier alles auf den Kopf.

Ja, riefen die Kritiker, was wollen die Leute eigentlich! Im Schauspielhaus haben wir ja viel bedeutendere Künstler; Leuten wie Döring, Berndal, Liedtke, Frieb-Blumauer, Kahle u. s. w. denen kann diese kleine Hofbühne ja nicht einen ebenbürtigen an die Seite stellen; man müßte denn den jungen Ludwig Barnay ausnehmen, der als Antonius Aufsehen erregte.

Wie in aller Welt kam es, daß diese mittelmäßigen Künstler

in denselben Stücken viel größere Wirkung erzielten, als ihre genialeren Kollegen vom Schauspielhaus?

Nun eben weil die Meininger in ihrer künstlerischen Einfalt das Rößlein, das bisher von den deutschen Mimen, ohne daß das Publikum es merkte, am Schwanze aufgezäumt worden, wieder, wie es sich eigentlich gehörte, am Kopfe aufzäumten. Daß es bei ihnen nicht hieß: erst die Schauspieler, dann der Dichter. Sondern erst der Dichter und sein Werk, und dann, in angemessener Entfernung und respektvoller Unterwerfung unter den Geist der Dichtung, der Schauspieler. Auf der Meininger Bühne sah man keine privilegierten Inhaber sogenannter erster Rollen, sondern nur Schauspieler, die es sich gefallen lassen mußten, ihrer individuellen Begabung entsprechend, heute als Protagonist, und morgen eventuell als stummes Mitglied der Komparserie zu erscheinen. Durch diese Beugung der künstlerischen Selbstüberhebung, bei gleichzeitiger ernster Berücksichtigung der künstlerischen Individualität war es möglich, dem Geist der Dichtung in einer Weise gerecht zu werden, wie man es bisher nie gesehen. Darin beruhte das Geheimnis, daß diese wirklich durchweg Mittelmaß nicht überragenden Künstler, aber jeder unter sorgfältigster Berücksichtigung seiner Eigenart ausgewählt und an seinen Platz gestellt, grade den Dramen, die im bisherigen Bühnenschlendrian schon Duft und Farbe eingebüßt zu haben schienen, plötzlich neues hinreißendes Leben einzuhauchen wußten. So kam es, daß durch die liebevolle, ins einzelne sich vertiefende, nichts geringachtende und leicht nehmende Art der künstlerischen Vorbereitung in gewissen Figuren und Szenen, die bisher gleichgültig und farblos herabgespielt zu werden pflegten, plötzlich ein bisher nie geahnter Quell frischer Poesie aufsprudelte.

Es war als wandle man in einem weiten schönen Park, den einst ein großer Meister mit höchster Kunst angelegt. Wir glaubten ihn ganz genau zu kennen, und hatten es nicht geachtet, wie im Laufe der Zeit die Gärtner Gestrüpp und Unkraut immer mehr überhand hatten nehmen lassen.

Und nun war ein neuer Gärtner gekommen, andern Schlages als jene Tagelöhner, ein nachempfindender Künstler, der sich liebevoll in den Geist des alten Meisters und seines Werkes versenkte, dem es in der Seele weh that, durch Gleichgültigkeit und Trägheit das edle Werk so entstellt und verschändet zu sehen; und dem es keine Ruhe ließ, der selbst Hand anlegte und in der Stille

aufräumte und wegriß, was die Bequemlichkeit seiner Vorgänger hatte überwuchern lassen.

Und plötzlich eines schönen Morgens wurden wir mit Staunen die Veränderung gewahr. Wohin wir Blicke und Schritte wendeten, überall Überraschungen anmutigster Art, überall Neues, aber nichts Fremdes, nichts Ungehöriges.

Staunend wurden wir inne, daß wir jetzt erst das Werk des alten Meisters, so wie es vor seiner Seele stand, als er es schuf, in seiner ganzen Schönheit und Größe sehen und genießen konnten; und daß wir dies nur der selbstlosen reinen Hingebung an die fremde Schönheit zu danken hatten, die jener neue Pfleger des Gartens, ungleich seinen Vorgängern und Genossen, an den Tag gelegt hatte.

Fünfte Vorlesung.

Die künstlerische Arbeit der Meininger kam vor allen Dingen den Massenszenen zu gut. Hier ward von vornherein keine Gleichgültigkeit, kein Schlendrian geduldet. Jeder Schauspieler, der nicht sonst beschäftigt war, hatte hier mitzuthun, die ständige Komparserie, die eigentlichen Statisten, waren ebenfalls durch unermüdliche Unterweisungen und Proben aus ihren conventionellen Hampelmannsbewegungen aufgerüttelt worden. Der damalige Regisseur Chronegk hatte zudem eine wunderbare Begabung, in verhältnismäßig sehr kurzer Frist auch fremdes Statistenmaterial, auf das sie natürlich in der Fremde immer mit angewiesen waren, mit Gemeinsinn und schauspielerischem Ehrgeiz zu erfüllen.

Die zünftige Kritik, die überhaupt gerade bei entscheidenden Gelegenheiten einen merkwürdigen Mangel an Instinkt, an Witterung für das Wesentliche, für das Lebenskräftige zu bekunden pflegt, die klammerte sich zunächst mit Vorliebe an allerlei kleine Ausschreitungen dieser nun oft ein wenig gar zu lebhaft und auch wohl vorlaut mitspielenden Komparserie. Namentlich Lindau fand hier Gelegenheit zu einer Reihe sehr billiger Witze. Aber wer auf die Hauptsache sah, dem konnte der ungeheure Zuwachs an Lebenskraft, welchen das große heroisch-historische Drama durch diese liebevolle Hingabe an das Kunstwerk als Ganzes erfuhr, nicht verborgen bleiben. Demgegenüber fielen die kleinen und großen Mißgriffe wenig ins Gewicht.

Sie wissen nicht mehr aus eigener Erfahrung, wie es in einer Aufführung eines Schillerschen, Shakespeareschen oder Goetheschen Dramas auf der deutschen Bühne vor dem Auftreten der Meininger zuging, und Sie können sich daher kaum eine Vorstellung machen, wie die Meininger auf uns damals wirkten. Alles was sie brachten, wirkte wie Neuschöpfungen. Eines der abgespieltesten Stücke des Repertoirs, die Räuber, das mit seiner

ganzen Ideenwelt, und in seiner Sprache so sehr den Stempel des Stürmer- und Drängertums trägt, daß man eine starke Wirkung auf ein modernes Publikum kaum mehr erwarten konnte, ja, das wirkte, als die Meininger es zuerst in Berlin gaben, wie eine Premiere. Was Schiller, dem genialsten dramatischen Komponisten der modernen Bühne — Shakespeare hatte für seine Damen eine andere Bühne zur Voraussetzung — bei der Entwickelung seiner Massenszenen vorgeschwebt, das kam hier erst 100 Jahre später zum Ausdruck. Und das entschied, und das macht das bleibende Verdienst der Meininger aus: sie haben den Dichter wieder auf den Thron gesetzt, ihn zum Herrscher auf der Bühne gemacht und die Schauspielkunst als die dienende Kunst wieder in die ihr gebührenden Schranken zurückgewiesen.

Daß ihnen gelang dies durchzusetzen und daß sie auch die widerwilligen Gegner und Neider zwangen mit dem alten Schlendrian zu brechen, das war für uns das erste Symptom, daß überhaupt in litterarischen Dingen eine Wendung zum Bessern sich vorbereite. Wir wurden damit keine blinden Verehrer alles dessen, was man damals und jetzt unter Meiningertum zu begreifen pflegt; namentlich billigten wir keineswegs, daß nun das aus seinem Schlaf erwachende deutsche Theater, unbesehen manches den Meiningern nachzuäffen hastete, was unter den Voraussetzungen, unter denen die Meininger spielten, aber doch nur unter diesen, wohl eine gewisse Berechtigung hatte.

Wenn man den Meiningern und der durch sie hervorgerufenen Reform gerecht werden will, so muß man die Motive, aus denen heraus diese kleine Musterbühne entstanden, sich klar machen.

Als die Meininger 1874 ihren ersten Ausflug unternahmen und als Gesammtheit einen künstlerischen Erfolg davon trugen, wie nie zuvor ein Einzelner, da war das ein Erfolg, den diese kleine Genossenschaft in manchen Jahren ernster, stiller Vorbereitung redlich sich verdient hatte. Es war der Lohn für die selbstlose Hingebung, die sie um der Kunst willen dem von der bedeutenden Persönlichkeit des Herzogs getragenen Programm geweiht hatten.

Es ist eigentümlich, daß fast gleichzeitig unabhängig von einander in zwei Köpfen die Idee von einer Umgestaltung der modernen Bühne entstand, die aus ganz ähnlichen Erwägungen hervor-

gegangen, und zum Teil mit ähnlichen Mitteln wirkend doch etwas sehr Verschiedenes anstrebte. In der Seele Richard Wagners und des jungen Herzogs von Meiningen, den die Ereignisse des Jahres 1866 auf den Thron gebracht hatten.

In Wagner hatte sich, angesichts der faden Gleichgültigkeit und Schwunglosigkeit des modernen Theaterwesens, schon frühe der Gedanke nach einer radikalen Umgestaltung geregt, der dann entsprechend der dichterischen und musikalischen Begabung, die er in sich vereinigte, eine eigentümliche auf Vereinigung von Musik, Gesang, Schauspielkunst und Malerei abzielende Richtung erhalten hatte. Das war der eine Punkt seines Programms: diese Vereinigung aller Künste zu einer neuen Kunstform der Zukunft, die, da er dem Schauspiel für sich, und der Oper für sich Lebensfähigkeit absprach, sich als das Musikdrama der Zukunft darstellte; das Musikdrama, das alle höchsten Kunstwirkungen in sich vereinigen und in Folge dessen einen Aufwand technischer und materieller Mittel in Anspruch nehmen sollte, dem prinzipiell Grenzen nicht gesteckt waren. Er glaubte sich um so mehr berechtigt seine Ansprüche so hoch zu schrauben, als der zweite Punkt seines Programms ihn und seine Kunstbestrebungen außer Konkurrenz mit der landläufigen Bühne stellte. Für die Kunstschöpfungen, die er seinem Volke schenken wollte, war ihm eine Alltagsbühne und ein Alltagspublikum lange nicht gut genug. Ihm schwebte vor eine festlich bewegte Menge, die in weihevoller Stimmung, dem Ruf des Meisters folgend, sich in einem, keinem andern Zwecke dienenden Festspielhause sammelt, das fern dem Geräusch des Alltagslebens wie ein Gesammteigentum der Nation gelegen, nur einmal im Jahre den nach reiner Kunst verlangenden die Thore öffnet. Für ein solches Nationalfest schien ihm kein Opfer zu groß.

Dem jungen Herzog aber, der, ohne selbst ausübender Künstler zu sein, mit höchst entwickeltem Kunstsinn begabt sich auf seinem verantwortlichen Posten die Frage vorlegte, wie dem im Argen liegenden deutschen Theater und dem vor allem im Argen liegenden Drama hohen Stiles zu helfen sei, gestaltete sich das zu lösende Problem wesentlich anders. Wagner hatte kurzweg dem rezitierenden Drama die Fähigkeit des unmittelbaren Gefühlsausdrucks abgesprochen. Eine Einseitigkeit und ein Irrtum, die einem Genie mit so subjektiver Prägung wohl verziehen werden kann. Daß seine Nachfolger und Nachahmer ihm das nachge-

sprochen haben und nachsprechen, ist dagegen nicht verzeihlich und für das Ansehen des Meisters kein Vorteil. Wer unbefangen das, was dem deutschen Drama notthat, in der Seele erwog, der mußte vielmehr zu dem Ergebnis kommen: daß grade das rezitierende Schauspiel nicht seine Lebenskraft eingebüßt, sondern nur Dornröschen gleich im Zauberschlafe liege und des Erlösers harre. Und hier packte der Herzog seine Aufgabe auch an. Die Mittel, deren er sich zur Erreichung seines Zweckes bediente, fielen naturgemäß fast genau mit denen zusammen, mit denen Wagner sein Ziel zu erreichen strebte: Das Grundgesetz war: harmonische Gesammtwirkung. Dies Grundgesetz ward nun auf alle einzelnen Teile der Bühnenaufführung angewandt. An Stelle der dürftigen, poesielosen, mit geschmacklosem Theatergerümpel jeglicher Stilgattung angefüllten Bühne galt es der Szene von vornherein die Ausstattung zu geben, die streng dem Rahmen des ganzen Stückes und nicht minder der Stimmung entspricht, die im Zuschauer vorbereitet werden soll. Das malerische Element, bisher auf der deutschen Bühne mit ganz vereinzelten Ausnahmen stiefmütterlich behandelt, trat nun mehr und mehr in den Vordergrund. Diese Stimmung, schon beim ersten Aufgehen des Vorhangs durch dekorative Mittel angeregt, durch die Art der Darstellung zu erhalten und zu steigern, das ward das nächste Ziel. Das bedingte jene Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, denn jedes, nicht von dem Dichter beabsichtigte Hervordrängen einer Individualität über den Rahmen ihrer Rolle würde die einheitliche Stimmung stören, wie ein falscher Ton. Dieses Prinzip bedingte auch die sorgsame Schulung der Komparserie, die nun nicht mehr wie bisher, wie ein Rad außerhalb der Transmission nebenher schnurrt und dadurch eher stört als fördert, sondern dem kunstvollen Getriebe des Ganzen als miteingreifender Faktor eingefügt wurde.

Es kam also auch hier wie bei Wagner auf Zusammenfassung aller künstlerisch zur Verfügung stehenden Mittel an, um das Dichtwerk in höchster, den höchstgespannten Forderungen seines Schöpfers entsprechender Vollendung zu verkörpern. Die Ausführbarkeit dieses Programms, auch bei verhältnismäßig bescheidenen Mitteln, nur ernsten Willen vorausgesetzt, überzeugend Kunstgenossen und Publikum klar zu machen, das war das Ziel, das der Meininger Truppe auf ihren Wanderungen vorschwebte,

und das sie auch erreicht haben. Auf der kleinsten entlegensten Provinzbühne hat man die segensreichen Folgen dieser Erneuerung echten Künstlergeistes empfunden. Es kann aber nicht geleugnet werden, daß bei so viel Lichtseiten die Schattenseiten nicht fehlen.

Jene berechtigte Reaktion gegen die poesielose Ausstattung der Bühne, die den Meiningern so viele Freunde erworben hat, ist nicht ohne bedenkliche Folgen geblieben. Wenn schon bei den Meiningern selbst das Prinzip, daß auch die dekorative Wirkung nur Mittel zum Zweck sei, sich nicht auf Kosten der Hauptsache der Dichtung aufdrängen dürfe, hin und wieder nicht genügend beachtet wurde, wenn prunkvolle Interieurs bisweilen allzu sehr die Augen von den Darstellern abzogen, so haben die gedankenlosen Nachahmer neuerdings diese Äußerlichkeiten in einer Weise übertrieben, die über kurz oder lang sicher zu einer Reaktion führen muß. Jener feine Sinn für das Malerische, der dem Herzog von Meiningen eigen, und der, soweit er auf wohlthuende Farbenwirkungen und Beseitigung Alles dessen, was durch Mißverhältnis das Auge beleidigen und dadurch die Illusion stören kann, gerichtet war, volle Berechtigung hatte, ist leider bei den Nachahmern in Effekte auf Effekte häufenden Prunk ausgeartet, unter dem wieder die Dichtung ebenso leidet, wie unter der schädigen Eleganz von einst. Die raffinierten Inszenierungen, die neuerdings das deutsche Theater in Berlin und, gelegentlich des „Heiligen Lachens", auch das Berliner Hoftheater gebracht hat, in Folge deren man es fast als störend empfindet, daß durch das Spiel, durch das Hören des gesprochenen Worts der ruhige Genuß des schönen Bildes beeinträchtigt wird, das die Kunst des Dekorationsmaler und des Theatermeisters uns vor Augen bringt, sie führen weitab von dem Ziel, das dem Urheber vor Augen schwebte, durch Heranziehung des Malerischen die Stimmung für die Dichtung, für das gesprochene Wort vorzubereiten und zu begleiten. Es ist ja dieses Auftrumpfen mit dem auf die Sinne Wirkenden, diese Angst der Phantasie irgend welchen, sei es ergänzenden, sei es idealisierenden, Spielraum zu lassen, keine dem modernen Theater eigentümliche Erscheinung. Es ist nur ein Symtom des überall vordringenden Naturalismus; und so werden wir, wenn wir zu einer prinzipiellen Erörterung dieses Problemes kommen, diese Frage noch einmal zu berühren haben.

Was aber die konsequente Durchführung des Naturalis-

mus in der Bühnendekorationen betrifft, so ist grade verhältnismäßig schnell die äußerste Grenze des Möglichen erreicht. Das Publikum, das anfangs über die immer „natürlicher" aussehenden Bühnenbilder, Lichteffekte 2c. außer sich vor Entzücken geriet, wird bald blasiert, und auch die größten Anstrengungen finden nicht den entsprechenden Beifall.

Selbst der höchst getriebene Naturalismus bedarf doch noch der Phantasie, um die letzte Brücke vom Schein zum Sein zu schlagen. Es ist aber eine bekannte Beobachtung der Entwickelungsgeschichte, daß die Organe, die nicht durch regelmäßige Ausübung ihrer natürlichen Funktionen geübt werden, in ihrer Entwickelung stehen bleiben und allmählich zurückgehen, verkümmern. So ist es auch mit der Phantasie, der die moderne naturalistische Bühnenausstattung so alle Arbeit abgenommen hat, daß sie die sonst so leichtbeschwingte, träge und flügellahm sich den bescheidenen Anforderungen, die auch der Naturalismus ihr nicht ersparen kann, versagt.

Ich bedauere, daß es soweit gekommen ist. Nicht weil ich diesen Zustand nun für den Anfang vom Ende hielte — im Gegenteil, ich bin ein unverbesserlicher Optimist — sondern weil ich, wie ich bereits andeutete, fürchte, daß bei einer unausbleiblichen Reaktion auch die guten Errungenschaften des Meiningertums mit weggefegt werden könnten.

Mit den Meiningern und ihren so stark auf die Sinne wirkenden prächtigen Inszenirungen hatte es aber auch deshalb noch eine besondere Bewandtnis. Die Meininger saßen nicht irgendwo fest, und spielten Jahr aus Jahr ein vor dem Alltagspublikum, das der Zufall, die Langeweile ins Theater führte. Wohin sie kamen, waren sie eine neue ungewohnte und freudig erwartete Erscheinung, ihr Spiel war überall ein Ausnahmezustand, der die ganze kunstfreudige Bewohnerschaft der betreffenden Stadt mobil machte. Ihre Vorstellungen trugen in Folge dessen einen ähnlich festlich weihevollen Charakter, wie er als Ideal Wagner für Bayreuth vorschwebte. Der Unterschied war nur, daß, während Wagner die Leute zu sich zu Gaste lud, die Meininger zu den Leuten zu Gast kamen. Aber die Wirkung war dort wie hier die gleiche. Die Kunstleistungen, die geboten wurden, wurden als ein Ausnahmegenuß aufgenommen. Das Publikum, das die Vorstellungen der Meininger besuchte, setzte sich zum großen Teil aus

Leuten zusammen, die im gewöhnlichen Alltagsleben weder Zeit noch Geld so überflüssig haben, um regelmäßig das Theater zu besuchen, die aber in ihrer Seele einen gesunden Hunger nach künstlerischer Anregung hatten, und diese saßen dann im Theater bereit mit allen Nervenfasern das Gebotene in sich aufzusaugen, um davon zu zehren auf lange hinaus. Für solch ein weihevoll gestimmtes Ausnahmepublikum war die grandiose Entfaltung des dekorativen Apparats grade eben gut genug; denn ihre empfängliche Phantasie ward dadurch nicht übersättigt, nur angeregt.

Um dieser Leute willen, die den besten Kern unseres Publikums ausmachen, ist es allerdings schade, daß vor zwei Jahren die Reisen der Meininger ihr Ende erreicht haben. Denn sie werden so bald keinen Ersatz dafür finden: unsere modernen stehenden Bühnen sind dazu am allerwenigsten geeignet. In den Großstädten sind in der Regel die Preise so unerschwinglich, daß grade diesen Kreisen der selbst sporadische Besuch unmöglich ist, ganz abgesehen davon, daß sie für große Geldopfer oft nicht einmal durch ihren hochgespannten Anforderungen entsprechende Kunstleistungen befriedigt werden. Und wie es in den mittleren und kleineren Städten aussieht, davon wissen wir ja wohl alle ein Lied zu singen.

Die Schuld dafür liegt nicht so sehr am Mangel künstlerischer Kräfte, sondern an einer fehlerhaften Organisation.

Grade das Beispiel der Meininger hätte uns die Augen darüber öffnen müssen, wie wenig es den höheren Kunstbestrebungen entspricht, wenn in Städten, in denen nicht wie in Berlin hunderte von Fremden täglich die Häuser füllen helfen, täglich gespielt wird.

Wie viel eindringlicher würde der Kunstgenuß sein, und wie viel erfreulicher der Kassenrapport lauten, wenn die Spielzeit sich auf einen nicht allzu großen Zeitraum erstreckte; wenn das Theater nicht mit der Gesellschaftssaison begänne und mit ihr aufhörte, sondern wenn es nur eine Episode, am liebsten am Anfang oder Schluß bildete, in der nun alles Interesse sich auf das, was das Theater bietet, konzentriert!

Leider sind die Lehren, die in dieser Richtung die Meininger gegeben haben, wie es scheint, ganz auf unfruchtbares Erdreich gefallen. Der Vorteil, der auch für die Gesammtheit der Künstler darin liegt, vor einem frischen, das Theater als Ausnahmegenuß

empfindenden Publikum zu spielen, scheint in den Künstlerkreisen ebenso wenig erkannt zu sein, wie der Vorteil, den die Vereinigung mehrerer Städte zu einem gemeinsamen Theater, der Kunst und der Kasse bringt, den Bühnenleitern und städtischen Behörden aufgegangen ist. Ich denke dabei selbstverständlich nicht an eine Vereinigung wie die z. B. zwischen Bonn und Köln; sondern in der Weise, daß mehrere Städte ungefähr gleicher Größe sich eine gemeinsame Truppe engagieren oder engagieren lassen, die nun einen bestimmten Teil der Saison, je nach der Zahl der Teilnehmer, die Hälfte oder ein Drittel in je einer Stadt spielt. Die Vorteile, die das mit sich bringen würde, liegen auf der Hand. Die öde Gleichgültigkeit des Alltagstheaterpublikums würde einer angeregten Stimmung Platz machen, die Schauspieler hätten den Vorteil, grade in dem Augenblick, wo sie in der Darstellung der beliebten Repertoirstücke vielleicht zu erschlaffen drohen, ihre künstlerische Spannkraft vor einem neuen Pubkikum wieder aufzufrischen, das Repertoir könnte im ganzen kleiner, aber qualitativ besser gestaltet werden, und das Publikum der betreffenden Städte würde für die verhältnismäßig kurze Spielzeit ein fleißiger Besucher sein u. s. w.

Ich habe als besonderes Verdienst der Meininger hervorgehoben, was sie für unsere Klassiker gethan haben, den Verjüngungsprozeß, den unter ihren Händen namentlich eine Anzahl Schillerscher Dramen erfahren haben.

Aber das Theater, das seine Aufgabe recht erfüllt, muß einen Januskopf haben. Ihm liegt es ob, nicht nur rückwärts in die Vergangenheit blickend ihr pietätvollen Kultus zu weihen, sondern auch vorwärts auf die lebendige Gegenwart und die kommende Zukunft den Blick gerichtet zu halten, alle Sinne angespannt, aus dem Wirrwarr der auf ihr Recht von der Bühne gehört zu werden pochenden Stimmen die richtige Losung des Tages heraus zu hören.

In dieser Beziehung kann allerdings das Gastspielrepertoir der Meininger nicht als Muster gelten. Wenn man vielmehr die insgesamt 41 Stücke durchmustert, die sie in den 16 Jahren zur Aufführung gebracht haben, so erstaunt man nicht nur über die verhältnismäßig sehr geringe Anzahl wirklicher Neuheiten, sondern auch über die Auswahl.

Von lebenden Dichtern kamen insgesamt 13 Dramen zur Aufführung, von denen aber nicht alle als Neuheiten gelten können,

sofern sie bereits vorher an anderen Bühnen gespielt worden waren. Zieht man diese ab, so vermindert sich die Zahl auf 9, und da von einem Dichter 2 Dramen gespielt wurden, schmilzt die Zahl der Dichter auf 8 zusammen, und zwar zwei Norweger (je mit 1 resp. 2 Dramen), einen Spanier und fünf Deutsche. Von diesen Stücken haben nennenswerten Erfolg gehabt, d. h. es im Laufe der Jahre über 20 Vorstellungen gebracht, drei! Die übrigen 6 sind über eine paar Anstandswiederholungen nicht hinausgekommen.

Sie sehen schon aus dieser Verteilung und diesen Zahlen, daß hier offenbar der schwächste Punkt im Programm der Meininger war. Hier zeigt sich auch von vornherein eine gewisse Unsicherheit. Als sie zuerst auszogen, waren sie offenbar keineswegs gesonnen, sich auf sog. Musteraufführungen der Klassiker zu beschränken; unter den 7 Stücken, die sie damals spielten, brachten sie 3 Neuheiten: Papst Sixtus V., Tragödie in 5 A. von Julius Minding, Die Bluthochzeit, Trauerspiel von A. Lindner; Zwischen den Schlachten, Schauspiel in 1 A. von Björnson. Von diesen mußte Mindings Tragödie nach 4 Vorstellungen für immer gestrichen werden, Lindners Bluthochzeit schlug durch und hat sich auch gehalten (84 Aufführungen), während Björnsons Schauspiel wegen der Innerlichkeit seines Konfliktes zu wenig den auf große dramatische Wirkungen gerichteten Erwartungen entsprach; es ist allerdings von den Meiningern nie ganz fallen gelassen worden, und auch nachdem es seit 1880 geruht, noch 1889 wieder aufgefrischt worden.

Dieser nicht gerade glänzend zu nennende Erfolg der lebenden Dichter beim ersten Gastspiel scheint die Meininger zu einer völligen Änderung ihres Programms bestimmt zu haben. Nur einmal noch im Jahre 1876 machten sie einen Versuch mit Ibsens historischem Schauspiel Die Kronprätendenten. Als aber auch dieser ihren Erwartungen (7 Vorst.) nicht entsprach, verzichteten sie gänzlich darauf eine Bühne der Lebenden zu sein, und beschränkten sich ganz auf die Pflege ihres klassischen Repertoirs und auf einige Ausgrabungen, von denen Grillparzers geniales Fragment Esther diese Ehre und die 75 Wiederholungen wohl verdiente, während seine moderige Ahnfrau trotz der 79 Aufführungen höchst unnötigerweise aus ihrer Gruft beschworen wurde.

Erst 1883 trat in diesem System der Abschließung gegen die Lebenden eine Wandlung ein, aber leider nicht in dem Sinne, daß

die Meininger nun, wie sie früher in dem pietätvollen Kult der Vergangenheit die Führenden gewesen, nun mit frischer fröhlicher Initiative vorgegangen wären. Gerade weil die Ideen, deren einzige Träger sie einst gewesen waren, in diesem Jahrzehnt Allgemeingut geworden waren, und in Folge dessen gerade die Repertoirstücke, die einst als Unika die Hauptanziehungskraft ausgeübt hatten, nicht mehr in dem Maße als etwas besonderes wirkten, was hätte da näher gelegen: als nun, ohne das Repertoir darum preiszugeben, eine ähnliche bahnbrechende Thätigkeit für das Theater der Lebenden zu entfalten? Auch den Schauspielern, die nur an neuen Aufgaben ihre Kräfte entwickeln können, wäre eine derartige Transsfusion wohl zu gönnen gewesen. Leider erfüllten sich diese Erwartungen nicht. Die Lebenden kamen nun allerdings wieder mehr zu Wort auf der Meininger Bühne. Aber es waren zum Teil schon alte Bekannte. Daß 1883 Arthur Fitgers Trauerspiel, „Die Hexe“, das bei seinem ersten Erscheinen drei Jahre früher sich als bedeutendste Schöpfung auf dramatischem Gebiet seit langer Zeit erwiesen, nun wo es auf allen deutschen Bühnen große Erfolge errungen und nicht einmal den Reiz der Neuheit mehr hatte, von den Meiningern in ihr Reiserepertoir aufgenommen wurde, das war allerdings, wie die 56 Wiederholungen bewiesen, für die Kasse ein guter Griff, entsprach aber wenig dem Ideal einer führenden Musterbühne.

Noch weniger stimmten dazu die Neuheiten des nächsten Jahres: Ganghofer und Neuerts „Herrgottschnitzer von Ammergau“, durch die originellen Gastspiele der Münchener Schauspieler vom Gärtnerplatz seit Jahren bekannt, und Otto Fr. Gensichens einaktige Plauderei „Lydia“.

Angesichts dieser Versuche der Meininger, in ein neues Fach überzugehen, konnte man nur wünschen, sie hätten sich auf ihr altes beschränkt, auf dem sie sich noch immer mit Ehren behaupteten, und das auch noch immer der Erweiterung fähig war (1882 war Wallenstein hinzugekommen, 1884 Maria Stuart, 1887 die Jungfrau von Orleans).

Selbst als seit 1886 ein etwas lebhafteres Tempo eingeschlagen wurde, als nun wirklich Neuigkeiten kamen, ließ die Auswahl mancherlei zu wünschen übrig. Als eine Art Novität konnte schon Byrons „Marino Faliero“ in Fitgers Bearbeitung (1886) gelten; ihm folgte das Jahr darauf der Spanier Echegaray mit „Galeotto“.

in deutscher Bearbeitung von Paul Lindau! und endlich der Deutsche Richard Voß mit dem Trauerspiel „Alexandra“. Aber keines dieser Dramen hatte (ausgenommen Marino Faliero, der 1886—88 19mal gegeben wurde) einen nennenswerten Erfolg. Die Wahl von Ibsens „Gespenstern“, mit denen 1887 in Dresden ein Versuch gemacht wurde, bewies gleichfalls keine glückliche Hand. Und die Neuheiten des letzten Jahres 1889/90: eine Tragödie „Die Rosen von Thyburn“ von Arthur Fitger, ein einaktiges Trauerspiel von Paul Heyse „Frau Lukrezia“ und ein Volksstück mit Gesang, „s' Nullerl“, von Morre, hätten sicher, auch wenn nicht 1890 die Gastspielreisen für immer eingestellt worden wären, den ersten Aufführungsabend nicht lange überlebt.

Das Bedenklichste aber war nicht der geringe Erfolg, den alle diese Novitäten davontrugen, denn in dessen Berechnung irren sich die erfahrensten Direktoren und Schauspieler, sondern die offenbare Programm- und Prinziplosigkeit, die sich in dieser Mischung so heterogener Bestandteile offenbarte. Auf die jedenfalls vom litterarischen Standpunkt aus dankenswerten Anläufe, die Modernsten, wie Ibsen und Echegaray auf die Bühne zu bringen, folgen wunderliche Rückfälle: Paul Heyse, dessen dramatischer Puls auch in seinen besten Dramen weniger stark als zähe ist, kommt noch in zwölfter Stunde zu Worte ohne ein Echo zu wecken. Und zum Schluß giebts ein Volksstück. Das sind Symptome, daß man an leitender Stelle über die in Zukunft einzuschlagende Richtung offenbar uneins geworden war, und die es einigermaßen verschmerzen lassen, daß diese mit so wohlverdientem Ruhm bedeckte Bühne freiwillig auf ihre glorreiche Führer- und Ausnahmestellung verzichtete, ehe die Spuren der inneren Zersetzung noch deutlicher zu Tage traten. Aber es wäre ungerecht, wollte man die Meininger und vor allem den Herzog selber, trotz der Fehler und Unterlassungssünden gegen die Lebenden, die sie sich namentlich in der zweiten Hälfte ihrer Thätigkeit haben zu Schulden kommen lassen, einer allgemeinen Teilnahmlosigkeit gegen das Drama der Gegenwart beschuldigen. Im Gegenteil. Dem erfolgreichsten deutschen Dramatiker der Gegenwart, dem gegenüber trotz jahrelangem Werben sich die deutschen Theater wie auf geheime Verabredung ablehnend verhielten, Ernst von Wildenbruch, hat die Initiative des Herzogs von Meiningen durch die Aufführung der Karolinger 1881 den Weg zur Bühne erschlossen.

Sechste Vorlesung.

An dem ersten Zielpunkt meiner Erörterungen über das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart sind wir angelangt. Die erste Station unseres Weges haben wir erreicht.

Jener rasche Überblick über die charakteristischen Erscheinungen der deutschen Litteratur im ersten Jahrzehnt nach dem großen Kriege, zu dem ich Sie in der ersten Vorlesung einlud, ist in der fünften Vorlesung abgeschlossen.

Machen wir, ehe wir weiter gehen, noch einen Augenblick Halt, vergegenwärtigen wir uns noch einmal die bisher gewonnenen Ergebnisse.

Das, worauf es ankam, das nächste Ziel, dem ich in diesen orientierenden Ausführungen zustrebte, war einmal das: Ihnen die Stimmung zu veranschaulichen, aus der heraus wir unmittelbar nach dem großen Kriege auch auf dem Gebiet der Litteratur einen allgemeinen Aufschwung zu erwarten uns berechtigt hielten; und dann: an einzelnen schlagenden Beispielen, in denen ich die meist bewunderten und meistgelesenen Schriftsteller jener Zeit heraushob, zu zeigen, wie wenig das, was in diesem Jahrzehnt geleistet wurde, den hochgespannten Erwartungen entsprach.

Das Charakteristikum für die Litteratur der siebziger Jahre ist „weder kalt noch warm", eine gewisse laue Mittelmäßigkeit, eine schlaffe Physiognomielosigkeit.

Die berufensten Wortführer der nächstvergangenen Periode haben entweder den Einbruch der neuen Zeit nicht mehr erlebt — ich denke an Hebbel und O. Ludwig — oder sie ruhen auf wohlverdienten Lorbeeren altersmüde aus — ich denke an Geibel vor allem — oder auch sie bewegen sich in Bahnen, die weitab von dem, was die Gegenwart bewegt und erregt, liegen — ich denke vor allem an Gustav Freytag. Daß unter der scheinbar stagnierenden Oberfläche auch einige frische Quellen sprudeln, wird Nie-

mand, am wenigsten ich, leugnen. Aber sie bleiben der größern durstigen Menge in der Regel unbekannt, nur litterarische Feinschmecker finden da Anregung und Erquickung: Ich denke hier vor allen an Paul Heyse, an Theodor Storm, an Gottfried Keller, an Konrad Ferdinand Meyer — um sie sammeln sich kleine Gemeinden, aber ein unisones Echo vermögen sie mit den Tönen, die sie anschlagen, nicht zu wecken. Dagegen machen wir die Beobachtung, daß, was in diesem Jahrzehnt sich durcharbeitet, was neu auf die Oberfläche kommt, allerdings üppig ins Kraut schießt, aber taube Blüten hervorbringt. Das Jahrzehnt 1870—1880 hebt auf dem Gebiet des Romans Georg Ebers, auf dem des Dramas Paul Lindau auf den Schild. Diejenigen, denen diese Nationalgerichte nicht behagen, was man ihnen nicht verdenken kann, halten sich schadlos an allerlei von auswärts importierten Näschereien, die zwar sehr gut aussehen und pikant schmecken, die aber doch die wenigsten wirklich vertragen und verdauen können.

Es ist eine allgemeine stickige Atmosphäre von Trivialität, Frivolität, Blasiertheit; allerlei Künsteleien, aber keine Kunst, allerlei Strebertum, aber kein Streben.

Nur zwei Ausnahmen haben wir konstatiert, zwei Lichtstrahlen, die diesen Dunst durchbrechen: Richard Wagner und sein Werk und die Meininger. Hier eine große wirklich geniale Natur, die mit gewaltiger Energie alle konventionellen Schranken bisheriger Kunstübung durchbricht und sich ihr Recht erobert, dort ein tief ernstes, auf reinste Kunst gerichtetes Streben, das auch den Schwächeren Mut gibt zur Nacheiferung. Und wenn wir gerade in der letzten Vorlesung es als einen Mangel der Meininger konstatiert haben, daß sie nicht dieselbe Energie und dieselbe künstlerische Hingebung, die sie der Wiederbelebung des klassischen Dramas weihten, dem Drama der Lebenden gewidmet haben, so muß man einerseits — was allerdings nur für die erste Periode ihrer Gastspielreise gilt — auf den thatsächlichen Mangel an geeigneten Dramen hinweisen, dem gegenüber sie sich in einer Notlage befanden, dann aber auch darauf hinweisen, daß sie es doch waren, die nicht nur durch ihre Vorstellungen den Sinn für das ernste Drama neu belebten, sondern daß sie auch dem Dramatiker der Gegenwart, der berufen war, der großen historischen Tragödie einen neuen Impuls zu geben, Ernst v. Wildenbruch, den Weg zur Bühne erschlossen.

Indem ich den Namen Wildenbruch nenne, bin ich in das Gebiet übergetreten, das den eigentlichen Gegenstand meiner Erörterungen bildet. Von seinem Auftreten im größern Kreise der Öffentlichkeit, das fast auf den Tag genau zehn Jahre nach dem Versailler Friedensschluß fällt, datiert die Epoche der verschiedenartigen Bewegungen, in der wir stehen und über deren Ziele uns klar zu werden der Zweck der folgenden Vorträge sein wird.

Man hat Ernst v. Wildenbruch, und zwar nicht mit der Absicht ihm ein Kompliment zu machen, häufig den Dichter der deutschen Jugend genannt. Man hat darauf hingewiesen, wie lange, ehe sein Name in weiten Kreisen bekannt und berühmt geworden, er schon als der dichterische Apostel der Zukunft in den Kreisen, vornehmlich der Berliner akademischen Jugend, mit der er persönliche Fühlung hatte, galt. Man hat darauf hingewiesen, daß namentlich die rauschenden Erfolge seiner ersten Dramen nicht zum wenigsten dem kritiklosen Enthusiasmus dieser jugendlichen Anhänger zuzuschreiben seien. Noch heute wird über keine Premiere, (wir können das unschöne Fremdwort leider nicht entbehren) eines Wildenbruchschen Dramas berichtet, ohne daß spöttisch bemerkt wird, seine jugendlichen Verehrer hätten es sich natürlich nicht nehmen lassen, dem Dichter ihre lärmende Begeisterung kund zu thun. Nun, die Leute, die so geringschätzig über diesen reinen, durch keinerlei Parteiinteressen und Koteriewesen vergifteten Enthusiasmus urteilen, thäten besser, statt höhnisch darüber die Nase zu rümpfen, sich die Frage vorzulegen, worin denn wohl das Geheimnis der Macht liegt, die Wildenbruch unleugbar auf die Gemüter der Jugend ausübt. Alles in der Welt hat seine Ursache. Und mag man hundertmal jenem Enthusiasmus das Recht absprechen, die nüchterne Kritik zu beeinflussen, er ist eine Macht, mit der man rechnen muß, eines von jenen Imponderabilien, die keiner, der die Geister beherrschen will, ungestraft mißachtet.

Ich glaube also, es ist der schlechteste Ehrentitel noch lange nicht, den man einem Poeten anhängen kann, wenn man ihn den Dichter der Jugend nennt.

Wenn ich Ihnen nun aber zu vergegenwärtigen suche, welche Eigenschaften es waren, die Wildenbruch dazu stempelten, wodurch er, der damals ganz unbekannte Dichter es uns jungen Leuten so anthat, daß wir uns mit einer Hingebung und einer gläubigen Begeisterung um ihn schaarten, wie eine Gefolgschaft unserer Alt-

vordern um ihren Herzog, so haben Sie, glaube ich, aus dem früher Gesagten schon so viel entnommen, um zu mutmaßen, daß er eben die Eigenschaften in sich vereinigte, die nach unserer Empfindung den Poeten der siebziger Jahre fehlten.

Er besaß das Geheimnis, in den entscheidenden Stunden, wo große Geschicke an unser Volk herantraten, und wo im Drange auf uns einstürmender Empfindungen und Erregungen wir vergebens nach einem entsprechenden Ausdruck rangen, in unserer Seele zu lesen, uns das Wort von den Lippen zu nehmen und beschwingt und beseelt von seinem dichterischen Feuer uns wiederzugeben.

Ich werde nie den Eindruck vergessen, den diese seine Gabe auf mich machte in einem Zeitpunkt, der sonst zu den unerfreulichsten in meinen Erinnerungen gehört.

Es war im Sommer 1878. Wenige Tage nach jenem grauenvollen Attentat auf unsern alten Kaiser. Noch zitterte in uns allen der namenlose Schmerz und die wilde Empörung, daß solch ein Frevel, unter unsern Augen gewissermaßen, sich hatte ereignen können. Wir fühlten uns als Mitschuldige, denn der Mörder war ein Deutscher wie wir. Der dumpfe Druck, der auf uns lastete, ließ auch in unsern geselligen Zusammenkünften die natürliche Ungezwungenheit und harmlose Fröhlichkeit nicht aufkommen.

So saßen wir auch an einem schwülen Juniabend wortkarg beisammen, ein Kreis junger Leute. Kein Lied, kein Scherz wollte durchschlagen. An das, was alle innerlich beschäftigte und erregte, wagte keiner zu rühren. Es war eine wunde Stelle. Da kam noch in später Stunde in unsern Kreis ein Gast, der, obwohl er viel älter als die Mehrzahl von uns, doch gern und häufig bei uns jungen Leuten einsprach: der Assessor von Wildenbruch. Ich kannte damals so gut wie nichts von ihm, und was mir andere mit großer Begeisterung von seinem ungewöhnlichen dramatischen Talent gesprochen, hatte ich mit lächelnder Skepsis aufgenommen. Das wenige, was ich von ihm gelesen, hatte keinen nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht. Wir begrüßten ihn freudig. Denn, wie er an Jahren, Erfahrungen und Geist uns allen überlegen war, so brachte er immer in unser Zusammensein Leben und Bewegung. Aber heute schien auch er zu versagen. Die Unterhaltung stockte wieder und wieder. Wortkarg vor sich hin brütend, wie mit den Gedanken anderswo beschäftigt, saß er in

unserer Mitte. Plötzlich erhob er sich: „Meine Freunde, wir wissen alle von einander, was einen jeden innerlich beschäftigt; mich wie Sie alle. Ich möchte einige Verse sagen, die in diesen Tagen entstanden sind, vielleicht habe ich damit auch ausgesprochen, was Sie empfinden; es ist kein politisches Gedicht“. Dann sprach er ein Gedicht, das heute längst vergessen, im Wind verweht ist, von dem mir aber die Eingangsstrophen unauslöschlich im Gedächtnis geblieben sind:

Ein Denkmal wird errichtet,
Wo frevle That geschah,
Wahrzeichen den Zukünft'gen
Und Mahner steht es da.

Auch diesem Tag ein Denkmal,
Ein Zeichen ernst und schwer,
Ein Grabmal deutscher Treue,
Ein Brandmal deutscher Ehr.

Nehmt nicht Metall und Marmor,
Nicht kunstgefügten Block,
Nehmt unsers Herrn und Kaisers
Zerschoßnen Waffenrock.

Und hängt ihn stumm und einsam
An dunkle Pfeilerwand,
Schreibt nichts dazu als dieses:
Gethan von deutscher Hand.

Dann schweigt, denn furchtbar reden
Wird dies zerrißne Kleid,
Zürnend wie Richters Stimme,
Zermalmend wie das Leid. . . . . .

Das weitere ist mir entfallen. Aber diese Worte gruben sich für immer in mein Gedächtnis: als ein monumentaler, in seiner Schmucklosigkeit um so tiefer ergreifender Ausdruck der Gefühle, die damals Millionen Herzen durchzuckten, und zugleich als Zeugnis eines dichterischen Gestaltungsvermögens von ungewöhnlicher Energie und Anschaulichkeit des Bildes. Ein Meisterstück poetischer Suggestion, die Phantasie zu bannen an das Bild: Der zerschossene Waffenrock des greisen Helden als Denkmal der Schmach an dunkler Pfeilerwand vor uns aufgerichtet!

Das Gefühl, das mich damals durchzuckte, als wir in atemlosem Schweigen lauschten: Das ist ein Poet, der anders wie

alle andern zu uns zu sprechen und uns die Herzen zu bewegen weiß, das Gefühl hat mich nicht getrogen.

Wie immer auch in ferner Zukunft über den bleibenden Wert der Dichtungen Wildenbruchs wird geurteilt werden: wer die Geschichte unserer Zeit durchblättert, und an den entscheidenden Augenblicken den Wunsch verspürt, zu wissen, wie damals die Seele unseres Volkes reagierte auf das, was uns an Freude und Leid bescheert ward, für den reden Wildenbruchs Gedichte eine beredte Sprache, die auch den nachkommenden Generationen das Herz bewegen wird.

Nicht immer hat der glücklichen dichterischen Eingebung Wohllaut und Kraft der Sprache und des Bildes so entsprochen, wie in der eben gegebenen Probe und im allgemeinen gelingt der gedämpfte Trommelwirbel ihm besser als die schmetternde Fanfare festlicher Freude.

So wird das Begrüßungsgedicht zum neunzigsten Geburtstag des alten Kaisers: „Wir haben ihn noch“, mit seinen wohltönenden rauschenden Strophen, an ergreifender Innigkeit und dichterischer Schönheit weit überboten durch die schlichte erschütternde Totenklage:

Gott hat von seinem Volke
Das Angesicht gewandt,
Drum will es Abend werden
Und Nacht im deutschen Land.

Der Gott, der aus Gefahren,
Aus Kampf uns riß und Not,
Er hat sein Deutschland heute
Verwundet auf den Tod.

Der uns den Sieg gegeben,
Den Frieden und das Glück,
Gott nimmt mit einem Schlage,
Nimmt alles heut zurück. —

Seht ihr die schwarze Fahne,
Vom halben Maste wehn,
Mein Auge schwimmt in Thränen,
Ich seh und kann nicht sehn.

Ich höre ein leises Reden,
Das aus dem Hause schallt,
Ein Flüstern und ein Seufzen,
Das durch die Gassen wallt.

Ich hör' ein tiefes Schluchzen,
Ein Weinen ohne Wort,
Ich seh' die Menschen drängen
Alle nach einem Ort.

Ich sehe — sehe — sehe —
Nur eines seh ich nicht:
Das teure, das geliebte,
Das heil'ge Angesicht.

Ich höre tausend Laute,
Sie schwirren um mich her —
Nur einen Laut, den einen,
Vernehm' ich nimmermehr:

Den Herzschlag meines Kaisers
Begräbt die ew'ge Nacht,
Gott nahm uns unsern Vater,
Gott hat uns arm gemacht. —

Nie aber hat er gewaltiger und ergreifender gesprochen, nie würdiger seines Amtes gewaltet, ein Herold deutscher Ehren zu sein, der Sprecher für Millionen, als in jenen zwei Strophen, in denen des Dichters ganzes Herz liegt, in jenen zwei Strophen, gewidmet dem Alten im Sachsenwalde zum 1. April 1890:

Du gehst von deinem Werke,
Dein Werk geht nicht von Dir,
Denn wo Du bist, ist Deutschland,
Du warst, drum wurden wir.

Was wir durch Dich geworden,
Wir wissen's und die Welt —
Was ohne Dich wir bleiben,
Gott sei's anheimgestellt.

Ich wiederhole, es ist ihm, namentlich neuerdings, da überall wo zu einem guten Zweck gemimt, gesungen, gegeigt, getanzt wird, der berühmte Poet ein Festspiel oder mindestens einen Prolog beisteuern muß, nicht immer gelungen, der Tiefe seiner Empfindung, dem Adel seiner Gesinnung den entsprechenden poetischen Ausdruck zu geben. Es läuft da vielerlei mit unter, was mehr dem guten Herzen des Menschen, der nichts abschlagen kann, als dem Dichter Ehre macht.

Wir werden überhaupt auf die eigentümlich intermittierenden Pulse seines Talentes noch zu sprechen kommen.

Aber, was ich zunächst konstatieren wollte, war: die elektrisierende Wirkung, die Wildenbruch von jeher auf die Jugend ausgeübt, sie ist nur zu einem Teil zu erklären aus der hochgespannten Stimmung seines eigenen Innern, die sich bahnbrechend in einem stürmischen, leidenschaftlich bewegten Pathos wie ein schmetterndes Trompetensignal in jedem gesunden, nicht durch des Gedankens Blässe angekränkelten jugendlichen Geiste ein jubelndes Echo weckt. Dieses Aufrütteln aus Gleichgültigkeit, Blasiertheit, Pessimismus, Decadence und überhaupt aus dem schmachvollen Bann jener Spottgeburt von Dreck und Feuer, die sich Fin de Siècle benamst, ja das begrüßten wir damals, und begrüßen noch heute gottlob unsere jüngeren Freunde mit uns als eine Erlösung. Aber es kam und kommt noch hinzu: das instinktive Gefühl, daß hinter diesen schwungvollen Worten auch ein ganzer Mann steht, der nicht mit diesen Empfindungen blos kokettiert, wie etwa einst Heinrich Heine mit seiner Vaterlandsliebe, sondern der bis aufs Mark der Knochen mit den Gefühlen und Idealen verwachsen ist, die er als Dichter vertritt.

Wildenbruch hat vor Jahren einmal, wenn ich nicht irre in einer Besprechung von Sardous „Dora“, die Frage aufgeworfen, wodurch doch die modernen französischen Dramatiker so ungleich tiefere Wirkungen erzielten als ihre deutschen Nachahmer; und er hat sie dahin beantwortet: weil der Franzose an das glaubt, was er schreibt. Ich habe damals gleich bestritten, daß mit dieser Fragebeantwortung grade das Geheimnis der starken dramatischen Wirkung von Sardou und Genossen glücklich und richtig getroffen sei, und bin auch noch heute der Meinung.

Mit ganz anderem Rechte kann man aber auf die Frage, warum Wildenbruch einen solchen Zauber besonders auf die Jugend ausübt, antworten, weil er steht und fällt mit dem, was er als Dichter vertritt; und weil dies, was zu allen Zeiten und besonders in unsern Tagen eine Seltenheit ist, von jedem empfunden werden muß, der nicht absichtlich Auge und Ohr verschließt, darum hat er es vor allem der Jugend so angethan.

Man kann mit der neuesten Wendung in Wildenbruchs dramatischer Thätigkeit nicht in allem einverstanden sein, man kann es im Interesse der Kunst beklagen, daß er Bahnen eingeschlagen hat, die grade für ein Talent wie seines, künstlerische Gefahren bergen, aber wer ihm grade für diese neueste Phase seines dich-

terischen Wirkens andere Motive unterschiebt als die, welche aus reinster, selbstlosester patriotischer Begeisterung quellen, der zeigt, daß er diesen Mann nicht kennt: er thut ihm bitter unrecht.

Ich muß dies hier betonen, weil dieser Punkt für die ganze Beurteilung Wildenbruchs entscheidend ist. Wäre er das, wofür ihn jetzt politische und ästhetische Parteifanatiker ausgeben wollen, dann müßten wir ihm allerdings die Berechtigung zu einer führenden Rolle absprechen. Denn wenn es auch im allgemeinen für den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes gleichgültig ist, ob sein Urheber auch moralisch als Charakter unsere Sympathie verdient wie als Talent; bei einem Manne wie Wildenbruch, der das ethische Element in seiner Dichtung so stark betont, wirft auch die leiseste Trübung des Charakterbildes des Urhebers einen entstellenden Makel auf das Werk.

Lassen Sie sich aber nicht beirren und verstören, sondern halten Sie, wie auch im Einzelnen Ihr Urteil über den Wert der Dichtungen Wildenbruchs sich bilden möge, daran fest, auf ihn trifft zu das Wort, das Geibel einst Uhland nachrief:

Ein Meister und ein Held wie Walter
Und rein sein Schild wie sein Gedicht!

Charakteristisch für den Dichter, für den Geist, in dem er seine Aufgabe faßt, nicht nur als ein Herold deutscher Ehren, sondern auch als ein getreuer Eckart, wo es not thut seine Stimme zu erheben, ist in hohem Grad das Gedicht, das vor etwa Jahresfrist mit einer aus studentischen Kreisen gestifteten Kranzspende auf das Körnergrab zu Wöbbelin gelegt wurde; es gehört auch vom künstlerischen Standpunkt zu seinen vollendetsten:

Gegangen — nicht vergangen,
Gestorben — doch nicht todt,
In jeder großen Freude,
In jeder großen Not
Gewärtig seinem Volke,
Lebendig seiner Zeit —
Das war der Mann, das ist er
Dem dieser Kranz geweiht.

Wir legen diese Spende
Dem Sänger auf dem Schrein,
Es soll ein Gruß dem Jüngling
Von deutscher Jugend sein.

Es soll der Kranz verkünden,
Daß Deutschland sich bewußt,
Daß seine Quellen strömen
In seiner Jugend Brust. —

Gedenkt des großen Erbes,
Gedenkt der großen Pflicht,
Ihr jungen deutschen Seelen,
Wacht auf und säumet nicht!
Es lagern sich die Wolken
Rings um den Himmelsrand,
Es gehen böse Stimmen
Rings durch das Vaterland.

Sie flüstern in die Ohren
Euch fremde wilde Mähr,
Sie machen Eure Herzen
Von Glaubenshoffnung leer.
Am Grab des deutschen Helden,
Gedenkt der heil'gen Zeit,
Als Deutschland groß geworden
In Glaubensfreudigkeit!

Sie wollen Euch vergällen
Den tiefen reinen Trunk,
Den Lebensquell der Menschheit:
Heil'ge Begeisterung.
Stoßt aus die Lugpropheten,
Kehrt bei Euch selber ein
Wenn Deutschland nicht mehr jung ist!
Wird Deutschland nicht mehr sein!

Da haben wir in wenigen Worten das litterarische Programm Ernst v. Wildenbruchs, in wenigen Linien scharf umrissen die Züge seiner dichterischen Persönlichkeit. Was er hier ausspricht und so wie er hier 1892 erscheint, so war es schon damals, als er zuerst nur einen kleinen Kreis von Gefolgsgenossen durch die Glut seiner Begeisterung und den tiefen Ernst seiner Gesinnung um sich scharte, und ihnen den Glauben einzuflößen wußte an eine von ihm in dieser Periode öder Stagnation zu lösende Mission.

Ernst v. Wildenbruch, der jetzt im 48. Jahre (1845 geboren) steht, war lange kein Jüngling mehr, als ihm die erste Blüte eines großen dichterischen Erfolges in den Schoß fiel. Er hat lange mit der Gleichgültigkeit und den Vorurteilen kämpfen müssen, die namentlich auch die zünftige Kritik dem kgl. preußischen Assessor,

dem „adeligen Dilettanten“, entgegenbrachte, der es zudem auch gar nicht für der Mühe wert hielt, ihr den Hof zu machen.

Wenn man erwägt, daß die ganze Reihe der Dramen, die von 1881 an in schnellster Folge auf die Bühne kam: die Karolinger, Harold der Menonit, Väter und Söhne, alle schon in den siebziger Jahren entstanden und den verschiedensten Bühnenleitungen wiederholt ohne Erfolg angeboten waren, dann wird man begreifen, wie schwere düstere Stunden der den Vierzigen nahestehende Dichter durchzumachen hatte.

Seine Lage glich der eines Bildhauers, der stets in Thon modellieren muß, weil ihm der Marmor fehlt. Ja ein Dramatiker ohne eine Bühne, die seine Werke aufführt, ist noch schlimmer daran, denn tausend noch so wohlbegründete und theoretisch wohl erwogene Kritiken fördern ihn nicht halb so sehr, als eine einzige Aufführung; und Schauspieler und Dramatiker treffen in dem einen zusammen, daß ihr Talent nirgendwo anders sich gedeihlich entwickeln kann, als auf dem Podium der Bühne selbst.

Sie können danach ermessen, was es für ihn bedeutete, als ihm endlich die Hand des Herzogs von Meiningen die Bühne erschloß und ihn damit einem nachgerade unerträglich gewordenen Zustande entriß.

Diese Sprödigkeit der Theaterleitungen gegen Wildenbruch ist mir stets unbegreiflich gewesen. Denn, wie auch sonst die Meinungen über den Dichter auseinander gehen, darin sind alle einig, daß er für das, was auf der Bühne unmittelbar wirkt eine Witterung und eine Treffsicherheit wie wenige besitzt. Im Gegensatz zu der Menge der in Schiller-Shakespeare-Gleisen sich bewegenden Dramatiker, die das Bild der dramatischen Situation, wie es sich in ihrem Innern gestaltet, erst vermöge eines besonderen psychologischen Prozesses für die Bühne umzeichnen müssen, wobei wie bei der Übertragung einer Zeichnung auf den Holzstock, nur zu leicht Schönheiten verloren gehen ohne durch entsprechende neue ersetzt zu werden, im Gegensatz dazu ist Wildenbruch einer von den Künstlern, die direkt auf den Holzstock zeichnen. Es bedarf bei ihm keiner Übertragung und entsprechenden Reduzierung des in seiner Phantasie entstandenen Bildes auf die Verhältnisse und Bedürfnisse der Bühne. Seine Gestalten brauchen auf der Bühne nicht erst gehen, stehen und sprechen zu lernen, sondern sie haben Theaterblut in den Adern

und bewegen sich dort so sicher und selbstverständlich, daß kaum je die Regie nötig hat, dem Dichter zur Erzielung größerer Wirkungen nachzuhelfen.

Daß in dieser Art der Begabung auch eine Gefahr für den Dichter liegt, den Schein für das Wesen zu nehmen, das theatralisch Wirksame auch deswegen als dramatisch wirksam anzusehen, wer will das leugnen. Auch Wildenbruch ist, wie wir gleich sehen werden, dieser Gefahr nicht entgangen. Um so unbegreiflicher ist es und bleibt es, daß die Theaterdirektoren in dieser Zeit gänzlicher Ebbe nicht mit beiden Händen zugriffen, als ihnen in Wildenbruch ein so bühnengerechter Dramatiker entgegentrat, wie ihn das deutsche Theater noch kaum besessen. Am unbegreiflichsten ist freilich, daß bei dem Münchener Preisausschreiben von 1878 Wildenbruchs Karolinger konkurrierten und nicht einmal zur Aufführung empfohlen wurden.

Die Aufführung in Meiningen am 6. März 1881 durchbrach endlich diesen Bann, und wenn der Erfolg auch nur intra muros des kleinen Meiningen erstritten war, so wirkte die Kunde davon doch entsprechend nach außen. Eine Anzahl größerer Bühnen nahmen das Drama zur Aufführung an und am 26. Oktober wurden die Karolinger zuerst in Berlin, zwei Tage drauf in Hamburg gegeben.

Ich selbst habe damals der ersten Aufführung in Hamburg beigewohnt, und war Zeuge der grenzenlosen Überraschnng des Publikums, das, wenn es sich auch nicht in so leidenschaftlicher Begeisterung wie das Berliner zwei Tage zuvor erging, doch in einer Weise gepackt und fortgerissen wurde, die weit über das Maß des Landesüblichen hinausging. Die Leute, die das Theater verließen, hatten das Gefühl, dieser Abend bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwickelung der großen Tragödie in Deutschland. Dieselbe Stimmung, je nach dem Temperament des Schreibers mehr oder weniger drastisch, kam mit einer seltenen Einmütigkeit in der gesamten Kritik zum Ausdruck. Man befand sich in einem Zustand angenehmster Überraschung und sprach das in naivster Form aus.

Einer der gefürchtetesten Kritiker — er führte den Beinamen „der Blutige“ — schrieb damals: er habe „die angenehmste Enttäuschung“ erfahren. „Wir erwarteten eines jener blutarmen Buchdramen, in welchen die jambisch skandierte Phrase die Stelle der

Handlung und das Gerassel von Blechrüstungen die Stelle der dramatischen Bewegung zu vertreten pflegt. Statt dessen fanden wir eine in knappe markige Worte gefaßte Bühnendichtung voll gut verknüpfter Begebenheiten und mit dramatischer Lebendigkeit emporgeführter Szenen, die eine unmittelbare Theaterwirkung ausübten. Die lauten Zeichen des Beifalls, die dem oft hervorgerufenen Dichter entgegen klangen, waren ebenso beredte Zeichen des Mißfallens für das rätselhafte Verhalten der Hofbühne, die einem theaterwirksamen Werke höheren Stils die Förderung versagt hatte, welche man der glatten Mittelmäßigkeit so bereitwillig zu Teil werden läßt."

Diese kurze, unmittelbar unter dem Eindruck der Aufführung niedergeschriebene, Notiz trifft den Nagel auf den Kopf und spiegelt aufs treueste die allgemeine Stimmung wieder.

Der Dichter war mit einem Schlage aus der Rolle des Werbenden in die des eifrig Umworbenen versetzt. Theateragenten und Bühnendirektoren liefen ihm das Haus ein, und nun kam ihm seine lange Dulderzeit insofern zu gute, als er vom aufgespeicherten Vorrat reichlich spenden konnte: so gelangten in verhältnismäßig kurzer Frist, im Jahre 1882, noch außer der vieraktigen Tragödie Die Karolinger, die fünfaktige Tragödie Harold, die vieraktige Tragödie der Menonit und die vieraktige Tragödie Väter und Söhne auf die deutsche Bühne. Damit war mit einem Schlage die Physiognomie des deutschen Bühnenrepertoirs verändert: Die Tragödie, das heroische Drama, bisher das Stiefkind, das Aschenbrödel der deutschen Bühnendirektoren, wurde plötzlich zum verhätschelten Liebling. Die abgedroschenen Phrasen von der traditionellen Langenweile der deutschen Tragödiendichter, die Klagen über die Gleichgültigkeit des Publikums, sobald die Dichtung sich vom Boden der sog. „Aktualität" entferne, verstummten.

Es haben damals Übereifrige — ich zähle mich selber mit dazu — wohl gelegentlich übers Ziel hinausgeschossen, und in der Freude, daß endlich einmal wieder der Bann der Trivialität durchbrochen sei, in Wildenbruch nun eine Art Shakespeare begrüßt. Das war natürlich ein arger Rechenfehler, dessen sich aber der Dichter selber nie schuldig gemacht hat und den man ihn deshalb jetzt nicht entgelten lassen sollte.

Bei allem Selbstbewußtsein, das von starker Schaffenskraft überhaupt unzertrennlich ist, und bei all der tiefen Durchdrungen-

heit, daß er berufen sei, in der Litteratur der Gegenwart eine besondere Aufgabe zu erfüllen, hat sich der Dichter nie zu einer Selbstüberschätzung in dem Sinne hinreißen lassen, daß er sich und sein Schaffen als einen Kulminationspunkt hätte angesehen wissen wollen. Im Gegenteil!

Mitten im berauschenden Taumel sich häufender Triumphe, wo er die deutschen Bühnen im Sturm eroberte und im Norden und im Süden ihm das Publikum zujauchzte, wie seit Menschengedenken keinem Dichter deutscher Zunge, da hatte einmal ein Wiener Kritiker Wildenbruch mit Diomedes in der Ilias verglichen, „ein tapferer Soldat, ein Ritter ohne Furcht und Tadel“, aber es fehlte dem Dichter, nach der Meinung des Beurteilers, „der poetische Nimbus des Peliden, des Ajax und des Odysseus“.

Dieses Urteil über sich teilte Wildenbruch einem Freunde in einem Briefe mit, und griff es in einer Weise auf, es zu einer Selbstcharakteristik erweiternd, die als monumentaler Ausdruck seiner ganzen Persönlichkeit, wie sie in der Geschichte der deutschen Dichtung fortleben wird, heute wohl wiedergegeben werden darf:

„Gut denn“, schrieb er, „ich will das Gleichnis acceptieren — ich will nichts weiter sein als der Mann, der sich den einen Ruhm zuschreibt, daß er mitten in das Dunkel hineingestürmt ist und dem deutschen Volke zugerufen hat: mir nach, hinter dem Dunkel kommt der Tag!“

Nun, nachdem wir durch das Wort des Dichters selbst den Standpunkt gefunden haben, von dem aus er heute und in Zukunft beurteilt werden darf und muß, nun vom Dichter zu seinen Werken!

Siebente Vorlesung.

Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit zunächst auf die Karolinger lenken, nicht weil dieses Drama der Zeit seiner Entstehung nach den Vorrang von den übrigen verdient, auch nicht weil es das populärste Werk des Dichters ist. In beiderlei Hinsicht würde Harold der Vorrang gebühren. Sondern weil es das Drama ist, durch das Wildenbruch zuerst weiteren Kreisen unseres Volkes bekannt wurde: „Der Dichter der Karolinger" war es, mit dem man zuerst die Vorstellung von einem um mehr als Hauptеslänge aus dem Schwarm hervorragenden Dramatiker verbinden lernte.

Es ist ein historisches Drama, aus der deutschen Geschichte und behandelt den Zwist Kaiser Ludwigs des Frommen mit seinen Söhnen aus erster Ehe, verursacht durch die erfolgreichen Bemühungen Judiths, seiner zweiten Gemahlin, ihrem Sohn Karl gleiches Erbrecht zu sichern.

In der Stoffwahl unterschied sich das Drama also zunächst gar nicht von der landläufigen Schablone. Nur eins fiel gleich auf. Das Drama wies nicht die heilige Fünfzahl der Akte auf, die als condito sine qua non eines regelrechten Dramas uns in der Schule so nachdrücklich eingepaukt war: es hatte nur vier. Also einen zu wenig!

Manche mochten freilich, eingedenk der herzbrechenden Nöte jener Dramatiker, die dem Dogma der fünf Akte schon eine gute drei- oder vieraktige Disposition opferten, um mit ihrem Helden am fünften Akt zu sterben, es gerade als einen glücklichen Gedanken begrüßen, daß dieser Dramatiker die Technik des Dramas sich nicht nach Vorschrift, sondern nach seinen eigenen Bedürfnissen gestaltete.

Das wichtigste aber blieb doch, wie er nun seinen Stoff in dieser Viergliederung unterbrachte und disponierte. Und da kam eben die Überraschung. Innerhalb dieser vier knappen Akte war eine Fülle von Handlung, nicht nur von äußerlichen Geschehnissen, sondern innerlich psychologisch mit einander verknüpften Thaten zusammengedrängt, aus denen ein Andrer zwei Stücke hätte machen können. In einer immer die Aufmerksamkeit aufs höchste spannenden, schnell fortschreitenden Handlung drängten sich die Szenen und Akte, jede und jeder in sich geschlossen, wie ein zum Siege stürmendes Heer unaufhaltsam vorwärts, alles mit sich fortreißend. Nirgendwo eine jener Ruhepausen lyrischer Intermezzi, in denen die dramatische Handlung stockt, der rasch fortflutende Strom sich seeartig erweitert, wo der Zuschauer und der — Dichter ein wenig Atem schöpfen kann, und wo meist eine morsche faule Stelle in der innern Konstruktion des Dramas sich verbirgt. Überall mit einem Wort eine frische Beweglichkeit und Elastizität der Glieder und Gelenke der Handlung bei straffster Zusammenfassung, daß dem Zuschauer unwillkürlich bei diesem Galopptempo der dramatischen Handlung der Atem versagt.

Zunächst überrascht die Exposition durch die glückliche Wahl der Farben, und die in frisch entwickelten Szenen erfolgende Einführung sämtlicher Hauptpersonen, in lebendigem Widerspiel, Charaktere und Ziele zwanglos offenbarend. Am Schluß des ersten Aktes ist das Netz geworfen, in dessen Schlingen Schuldige und Unschuldige und der dämonische Fischer selber sich verstricken und ersticken sollen.

Zunächst einleitender Akkord: Kaiserhof zu Worms. Die junge Maurin Hamatelliwa, eine Gestalt mit dem Stempel tragischen Verhängnisses auf der jugendlichen Stirn, im Gespräche mit ihrem greisen Gefährten Abdallah. Sie ist aus der Heimat, dem Hause ihres Vaters, des Fürsten El Moheira, entflohen; entflohen aus Liebe zu Bernhard, dem Grafen der spanischen Mark; sie hat ihn begleitet nach Worms.

„So lang wir reisten mied er Deine Augen,
Seit wir in Worms sind, kennt er Dich nicht mehr.“

Ahnungsvolle Schwermut des jungen schutzlosen Weibes, das Alles geopfert, düster grollendes Mißtrauen auf Seiten des Alten der ihr gefolgt ist:

„Nahe Dir zu sein,
Wenn Niemand nahe sein wird der Verlornen,
Wenn Dich der Christenhund verlassen wird . . . . .
Hüte Dich, Bernhard, Graf von Barcelona,
Die Rose, die Du brachst in Spaniens Flur,
Hat einen Dorn nur, doch er heißt Abdallah."

Bernhard erscheint. Seine Gegenwart beruhigt schnell das „heißblütige Kind." Sie geht.

„O Liebe, du Betrügerin der Frauen. —
Gutherzig Kind, du rettetest mein Leben,
Doch nicht in Barcelonas sonn'ger Flur
Gedenk ichs Dir am Herzen zu vertändeln.
Mein Leben ist mein Gut; ich will es mir
Zu einem Bau von Macht und Ehre türmen.
Dein Werk ist abgethan; Du warst die Schwelle,
Hier sei die Werkstatt, hier am Hof zu Worms;
Dies Haupt der Meister, Werkzeug dieser Arm;
Maurin fahr wohl — mir winken andre Sterne."

Noch ist der Plan nicht enthüllt, noch wissen wir nicht, was das Ziel ist, dem er zustrebt, aber die dämonische Gestalt, die ohne Wimperzucken über das Liebste hinwegschreitet, es in den Staub tretend, steht klar und scharf umrissen da, unheildräuend.

Die nächste Szene bringt erwünschtes Licht über die allgemeine Lage: Die beiden Söhne des Kaisers, König Ludwig und Lothar, mit ihren Großen im Gespräch; zu ihnen gesellt sich des Kaisers Kanzler. Der Schluß des Reichstags steht bevor. Gerüchte schwirren, der Kaiser wolle, Judiths Drängen nachgebend, den Beschluß von Worms, der das Reich unter die drei ältern Söhne teilte, aufheben, um dem jüngsten Sohn Karl auch einen Anteil zu verschaffen. Der Kanzler weicht den höhnischen Fragen Lothars, dem sorgenvollen Drängen Ludwigs aus; aber grade diese Zurückhaltung scheint die schlimmsten Befürchtungen zu bestätigen. Die Verbitterung der Söhne, Lothar in schneidendem Hohn, Ludwig in männlichem Zorn, macht sich Luft und findet bei den Großen entsprechenden Widerhall. Im Hintergrunde steht unbeachtet Bernhard von Barcelona. Im Augenblick, wo jene die Hände zum Schwur erheben, die Intrigue Judiths zu hintertreiben, entfernt er sich.

König Ludwig.
Wer war der Herr, der eben uns verließ?

Elisachar.

Wen meint Ihr, König Ludwig?

Ludwig.

Ein Gesicht,
Das ich noch nie am Hof des Kaisers sah.

Lothar.

Ich gab nicht Acht; Er ging?

Ludwig.

Ja, eben jetzt,
Da Du die Herren frugst, wer ist für uns.

Lothar.

So laßt uns seh'n —

Sie werden unterbrochen. Der junge Karl tritt zu ihnen. Noch gellender werden die Dissonanzen, die eine tragische Katastrophe verkünden:

Was meinst Du zu der Kutte eines Mönchs?

fragt Lothar ihn höhnisch.

Karl.

Ich will kein Mönch sein.

Lothar.

Überlege Dir's.
Die Welt ist voll Gefahren. Schwerter giebt es,
Die sich verirren. —

(er tritt auf ihn zu und sieht ihm in die Augen)

Denke, welch' ein Schade,
Wenn sich in diese hellen jungen Augen
Stahlspitzen tauchten.

Entsetzt weicht Karl zurück. Da tritt Judith herzu, peinliche Stille:

Ihr seid bei Laune, kaiserlicher Sohn,
Ihr scherzt mit Eurem Bruder, wie ich hörte.

„Hör, was er sprach" (flüstert ihr Karl zu).

Still, sprich kein Wort.
„Aus meinem Haupt die Augen, —"
Ich weiß — sei stumm!

Lächelnden, ruhigen Angesichts läßt sie die älteren Söhne ziehen, dann bricht mit elementarer Gewalt ihre Angst, ihr Schmerz,

ihre hoffnungslose Verzweiflung sich Bahn. „Warum hassen mich alle?“ fragt Karl, „um welche Schuld?“

> Daß Du geboren wardst, ist Deine Schuld,
> Daß Du zum Vater einen Kaiser hast,
> Doch keinen Mann, daß ist Dein Unheil Karl!
> Verlass'ner Sohn — unglücklich Du wie ich,
> Und dennoch glücklicher als Deine Mutter,
> Dir lebt ein Herz, in diesem Busen schlägt's,
> An das Du flüchten kannst in Deiner Not —
> Doch ich — in diese böse Welt gestoßen —
> Gekrönt mit Ehren, die mein Leid verhöhnen —
> Weib eines Mannes, der mich nicht beschirmt —
> Bin ich nicht Fleisch und Blut? Ich brauche Menschen,
> Und wilde Tiere lagern um mich her,
> Im Zwinger leb ich!

Da naht der Kaiser:

> Glätte dich, Stirne, lächle, Angesicht —
> Lächeln ist der Gekrönten bittre Pflicht.

Sie sehen, nur eine kurze, knappe Szene, aber in greifbarer Anschaulichkeit steht vor uns da das junge blühende Weib, geschmiedet an einen greisen Schwächling, von allen Qualen des unbefriedigten Ehrgeizes und wortloser Angst für die Zukunft ihres geliebten Kindes zerrissen. Wehe ihr, wehe dem Karolingerhause, wenn die jetzt ohnmächtige Leidenschaft dieses Weibes, hüllelos und schutzlos, wie sie sich bietet, zum Werkzeug eines Starken wird, der ihre Schwäche kennt!

Trotzdem sie im Grunde ihres Herzens die Sache schon verloren giebt, versucht sie noch einmal in zwölfter Stunde den Kaiser umzustimmen; und der schwankende weichherzige Kaiser, im Banne ihrer Schönheit, ist wirklich einen Augenblick geneigt ihr zu willfahren. Nur der energische Einspruch des greisen Wala, des Abtes von Corvey, der noch im Rate des großen Karl gesessen und das ganze Gewicht seiner staatsmännischen Autorität in die Wagschale wirft:

> Trefft Eure Wahl!
> Dort Euer Weib, mit wilder Seele eifernd,
> Für ihren und den Vorteil ihres Sohns.
> Hier Walas schneebedecktes Haupt und drunter
> Ein Wunsch, ein Ziel: das Heil des Frankenreichs.

neigt schließlich das Zünglein der Wage zu Gunsten der Staats-

raison. In wilder Verzweiflung bleibt das tief gekränkte Weib mit seinen bösen nagenden Gedanken allein:

Nicht zur Kapelle will ich! Nicht zu Gott!
Du danke ihm, daß er Dir Männer sendet,
Die Dich, Du halber Mann, zum ganzen machen,
Mut — Hoffnung — Leben — nun lisch aus, lisch aus!
Denn was soll Mut, dem keine Hoffnung leuchtet?
Und was soll Leben, dessen Zweck dahin?
Der Hirsch bekämpft den Hirsch für seine Hindin,
Das Weib des Menschen nur ist ausgestoßen
Aus dem Gesetz der liebenden Natur.
Mönchische Lehre stampft mit rohen Füßen
Das Weib in Staub! O Welt der Feiglinge,
Die sich verschwören wider eine Frau?
So viele Tausend Männer und kein Mann!

Sie wähnt sich allein, aber ihre Worte sind gehört, ihr wilder Schmerzausbruch hat einen Zeugen gehabt, und dieser Zeuge ist Bernhard, der Graf von Barcelona. Die Hand, die das verzweifelte Weib in hülflosem Zorn in die leere Luft gereckt, nach Kraft und Stütze suchend, er faßt sie und bietet ihr das Bündnis:

Judith.
Was soll mir dieser Überfall? Was wollt Ihr?

Bernhard.
Euch dienen will ich!

Judith.
Mir?

Bernhard.
Und Eurem Sohn,
Dem ich zum Trotz den Söhnen Irmengards,
Zur Krone helfe.

Judith.
Sagt mir, wer Ihr seid!
Wenn ich vertraute — doch ich traue nicht!
Sie schicken Euch! Zeig mir das Netz, Verräter,
Das Du um meine Füße schlingen willst!

Bernhard.
So schwör ich denn bei Gott! —

Judith.
Schwört nicht bei Gott!
Denn Eid und Meineid hört er schweigend an.
. . . . .

Bernhard.

Bei meiner Seele denn — o meine Herrin —
Herz, Leib und Leben geb' ich Euch zum Pfand —
Nicht heut' zum ersten Male seh ich Euch.

Judith.

Ihr saht mich schon?

Bernhard.

Am Tage wars, zu Straßburg,
Als nach dem Tod der blonden Irmengard
Ludwig der Kaiser sich die schönste wählte
Von all' den schönen Franken=Jungfrauen —

Judith.

Ihr wart dabei?

Bernhard.

Ich war es und ich sah
Den holden Kranz von blüh'nder Frauen=Schönheit —
Doch da kam Eine — und ein staunend Flüstern
Lief durch die Reihen — und mein knirschend Herz
Schrie auf zum Himmel: Alle laß ihn wählen
Nur diese nicht! Nicht Judith, Tochter Welfs —
Und unter Allen wählte Ludwig Euch! — —

Judith.

Euer Herz ging hohen Gang.

Bernhard.

Den Gang des Blutes,
Das edel ist wie das des Karolingers!
Wilhelm erzeugte mich, Graf von Toulouse.
Und also raubte mir der Karolinger,
Kraft des Verdienst's, daß er geboren ward
Als Sohn des Kaisers —

Judith.

Wißt Ihr was Ihr redet?

Bernhard.

Ja, denn ich weiß, was ich gefühlt! Er gab Euch
Was ich nicht geben konnte, eine Krone,
Doch was er nicht zu geben Euch vermocht,
Das hatte ich! O Herrin meiner Seele,
Viel tausend Tage gingen hin seitdem;
Viel tausend Mal vom Purpur=Strahl des Abends
Sah ich geküßt das Haupt der Pyrenä'n —
Allein ihr Antlitz voller Majestät
Nie glich's dem wonneholden Angesichte,
Das tieferglüh'nd in bräutlich süßer Scham
Zu Straßburg sich vor Kaiser Ludwig neigte.

Und während Ihr zum Bett des Kaisers gingt,
Trug ich mein Herz wie einen wunden Adler
Hinunter in den Saracenen-Streit!
Nicht für dies Reich, nicht für die Christenheit
Rang ich mit ihnen wüthend Jahr um Jahr —
O Weib, in dessen Leib mein Herz dahinsiecht —
Hier lieg ich vor Euch — geht nun hin zum Kaiser,
Sagt ihm was ich gesagt —

Judith.

Ich könnt es thun —
Doch wenn ich schweige?

Bernhard.

Dann seht diese Hand
Und dieses Alles, Mannheit, Kraft und Mut,
Bereit zu Eurem Dienst, ersehnte Frau.

Judith.

Tödtliche Schuld ist jedes dieser Worte —
Verbrecher, wer sie spricht, und Frevlerin,
Wer ihnen lauscht! Ich weiß — dies war die Sprache,
Die in der Menschheit unbewachter Stunde
Vom Sündenbaume der Versuchung klang —

Bernhard.

Nein, warum quälen solche Bilder Euch?

Judith.

Ein Bangen giebts, dawider hilft kein Mut:
Das Bangen vor uns selbst.

Bernhard

Für Euren Sohn
So glaubt' ich, wollt ihr kämpfen?

Judith.

Karl, mein Sohn —
Soll ich mich Euch vertrauen?

Nicht vom Himmel,
Nicht von der Sterne sanftem Friedenslicht
Stammt Eure Glut —

Bernhard.

Herrin, vertraut Euch mir.

Judith.

Sei's Himmelslicht — sei's wilde Höllenflamme
Berater meiner Not, o, seid mir treu,
Wie ich mich Euch vertraue. — Hier das Pfand.

Bernhard.

O, Hand — wie aus dem Alpenschnee geformt
Und heiß durchglüht vom Purpurquell des Lebens;
Gestalt der Wonne, Antlitz meiner Lust,
Nun fesselt uns ein königlich Geheimnis
Und also weih' ich den verschwiegenen Bund.
Ihr zittert?

Judith.

Ja — weil Ihr von Weihe spracht.

Bernhard.

Nein unseren Feinden bleibe Angst und Zittern!
Für uns Triumph! Mag dieses Franken-Reich
Zerkrachen unter unserem Schritt; das ist
Gesetz der Welt: was morsch, ist das zerbricht.
Stellt Wächter auf die Zinnen Eures Hauses
Ihr Karolinger! In den Pyrenäen
Hebt sich ein Wetter — — langsam stieg's herauf;
Schnell wird es wandeln — Schicksal heißt sein Lauf.

Damit schließt der erste Akt, der Exposition und Schürzung des Knotens in sich schließt, und in dieser Beziehung ein Meisterstück dramatischer Technik ist. In dieser knappen Zusammenfassung alles wesentlichen, in dieser drastischen Herausarbeitung der Motive der Handelnden, die zwanglos vor unsren Augen im Widerstreit der Meinungen die verborgenen Gedanken ihrer Seele enthüllen, in dieser von Szene zu Szene sich fortsetzenden dramatischen Steigerung offenbart sich eine so souveräne Beherrschung der Bühne, wie sie grade in Deutschland von jeher zu den größten Seltenheiten gehört hat.

Der zweite Akt in steigender Handlung zeitigt die erste Frucht jenes frevlen Bundes zwischen dem schönen unglücklichen Weibe, in dem die jählings auflodernde Glut der Sinne mit dem Durst nach Rache zu einer tosenden Leidenschaft zusammenfließen, und dem Dämon Bernhard, der auf Beute lauernd seine Netze spinnt:

„Betracht' ichs recht, so gleicht die Hand des Menschen,
Wenn sie die Finger ausreckt, einer Spinne.
Ein Griff — sie hält — und läßt nicht wieder los!“

Im Besitz eines Geheimnisses, das ihm der Zufall in die Hände spielt, daß nämlich die älteren Söhne für den Fall einer ihnen ungünstigen Entscheidung zu offenem Aufruhr entschlossen

und bereit sind, sprengt Bernhard den Reichstag. Grade in dem Augenblick, wo Kaiser Ludwig beschwornen Vertrag haltend friedlich mit Lothar und Ludwig sich geeinigt hat, schleudert er die Enthüllung wie eine Bombe in die Versammlung. Der Kaiser, der sich von seinen Söhnen verraten glauben muß:

„Brut der Unnatur,
Ihr küßt des Vaters Hand, so lang sie schenkt
Und beißt hinein, wenn sie zu schenken aufhört!"

hält sich nun berechtigt sein Wort zu brechen und auch den Jüngsten zu krönen. In wilder Erbitterung sagen Lothar und Ludwig samt ihrem Anhang sich vom Kaiser los:

„Sein männiglich Angesicht erhebt der Zorn,
Nichts von Versöhnung mehr, Partei, Partei!"

Ein tiefer, unüberbrückbarer Riß klafft durch das Karolingerhaus. Der Wortbruch bildet eine unübersteigbare Schranke zwischen Vater und Söhnen, und kettet den Kaiser um so fester an den jüngsten Sohn und Judith, und knüpft Judith um so fester an den, der „König nicht, doch aus dem Löwenmark entsprossen, das die Könige gebiert."

Der dritte Akt ist bis zur Mitte noch steigende Handlung. Unaufhaltsam und unerbittlich schreitet das Verderben des Karolingerhauses, verkörpert in Bernhard, seinen zerstörenden Gang. Die nächste Frucht des errungenen Sieges ist das Liebesgeständnis, das der Triumphator dem Weibe entreißt:

„O Du, vor dem sich Schrecken und Gefahren
Wie zahm gewordne Tiger niederbeugen,
Ists Schuld, die mich zu Deinem Herzen reißt,
So ist es Sünde, der kein Weib entginge,
Die Dich geseh'n."

Damit ist sie unauflöslich an ihn gekettet. Aber er begnügt sich nicht damit; er schmiedet noch einen zweiten Ring, der ihr Schicksal und seines verbindet. Er sucht die Seele des jungen Karl zu umstricken, wie die Seele der Mutter. In der Rolle eines erfahrenen Beraters und Schirmers seines Rechts sucht er sein Vertrauen zu gewinnen und in der Seele des weichen Jünglings den Funken ehrgeiziger Begier nach der Kaiserkrone zu entfachen. Es gelingt. Der träumerische Knabe scheint wie seine Mutter ein gefügiges Werkzeug in der Hand des Verderbers. Aber schon jagt der nimmermüde Geist nach neuer Beute; der Kaiser ist im Wege:

„Ludwig, Du mußt hinweg, Du bist zu viel! —
Und diese Welt ist dann für Karl und mich.
Für Karl? Jawohl, so lang in Judiths Herzen
Auf gleichen Schalen Karl und Bernhard ruh'n.
Doch du, armsel'ger Knabe bist zu leicht;
Nein — kommen soll die Stunde, wo ihr Herz
Nur noch den Namen Bernhard kennt — und dann —
Dann Karolinger, Bernhard über Euch!"

Damit ist in der Mitte des dritten Aktes innerlich der Höhepunkt des Dramas erklommen; während scheinbar noch die Bahn des Verderbers sich aufwärts bewegt, werden für uns schon die geheimen Kräfte sichtbar, die seinen Untergang vorbereiten: die fallende Handlung beginnt.

Abdallah erhält den Auftrag das Gift für den Kaiser zu bereiten: damit hat sich Bernhard — in unbegreiflicher Verblendung — in die Hände seines Todfeindes gegeben. Und wenn Abdallah es bis dahin nicht gewesen wäre, müßte ihn das Schicksal, das Bernhard eben jetzt Hamatelliwa bereitet, dazu machen.

Hamatelliwa hat Bernhard mit Judith in verstohlenem Liebeskosen belauscht, noch glaubt sie ihren Augen und Ohren nicht trauen zu dürfen, als die kaltblütige Gelassenheit, mit der Bernhard sie den Gesandten ihres Vaters ausliefert, sie belehrt, daß sie verraten ist. Schon zittert auf ihren Lippen das Wort der Entdeckung, das dem jungen Karl Bernhards Verrat und seiner Mutter Schande offenbart, als Bernhard mit einem raschen Dolchstoß:

„Wagst du zu lästern meine Kaiserin!"

ihr die Lippen für immer versiegelt.

In den darob sich erhebenden Tumult klingen die Drommetentöne, welche die Fehde ankündigen, die Ludwigs Söhne ihrem Bruder und Vater entbieten. Unter Schlachtgeschrei der deutschen Großen Verwünschungen der erbitterten Mauren über Hamatelliwas Mörder und einer bedeutungsvollen Gebärde Abdallahs gegen den jungen Karl, als habe er ihm Furchtbares zu künden, fällt der Vorhang des dritten Aktes.

Der Schlußakt bringt den Pyrenäenwolf äußerlich auf die Höhe des Triumphes. Aber während er die letzten Stufen hinanklimmt, die letzten Nägel schmiedet zum Sarge des Karolingerhauses, bekommen die geheimen Gewalten der Nemesis die Ober-

hand und in jäher Katastrophe stürzt das Gebäude, auf Frevel und Verrat gegründet, in sich zusammen und begräbt ihn unter seinen Trümmern.

Der Kaiser siecht an dem Gift, das Bernhard ihm gereicht, dahin. Bernhard selbst weckt in den fränkischen Großen den Verdacht des Mordes und lenkt ihn auf die Söhne als Urheber.

In dieser Stimmung findet er sie bereit Karl zum Kaiser auszurufen:

„Ah — wie sich Stufe mächtig baut an Stufe,
Wie Ring in Ring sich fügt — und diese Hände
Gleich zwei Titanen voll allmächt'ger Kraft,
Zu Füßen mir zu ketten diese Welt!"

„Sag Deinem Sohne",

ruft er Judith zu,

„Alles ist bereit;
Das Heer ist unser; wenn sein Vater stirbt,
So ruf ich ihn zum Kaiser aus der Franken.
Gieß in das Herz ihm Deine Flammenworte,
Damit er stark sei — Mut — die Wogen rollen, —
Noch einen Ruderschlag, wir sind am Ziel."

Er ahnt es nicht, daß schon die Stunde geschlagen hat, wo die Schwerterspitzen, die er für andere geschärft, sich gegen seine eigene Brust gekehrt haben, daß in die Maschen des Netzes grade in dem Augenblick, wo es sich über den Häuptern der Karolinger zusammenziehen will, die zarte kleine Hand des hingemordeten Maurenmädchens hineingegriffen und das künstliche Gewebe zerrissen hat.

Als man nach dem jungen Karl forscht, ist er nicht zu finden im Lager:

„Er ließ das Roß sich zäumen und ritt hinaus zu Nacht"[1]).

Was Judith bei dieser Kunde düster ahnt, weiß der Zuschauer bereits als Gewißheit: Er ist bereits Zeuge gewesen des Kriegsrats der zwei älteren Söhne Ludwigs. (Den dritten hat — ein böses Omen — im Angesicht des väterlichen Zelts, jäher Tod hinweggerafft). Der Zuschauer ist Zeuge gewesen, wie Wala im Rat der Brüder erschienen ist, sie angesichts der nahen Todesstunde ihres Vaters zur Versöhnung zu ermahnen. Der Zuschauer weiß,

1) In dieser Inhaltsangabe ist die Fassung der ersten und zweiten Bearbeitung mit einander verschmolzen.

daß in demselben Augenblick Abdallah den ganzen Frevel Bernhards, Kaisermord und Ehebruch, den Entsetzten enthüllt hat, ist Zeuge gewesen, wie in die Mitte dieser tief Bewegten Karl getreten, in Todesangst um den Vater, die Brüder beschwörend den Hader zu begraben, bereit alles preiszugeben was jene fordern; er ist auch Zeuge gewesen, wie über den Ahnungslosen Lothar grausam die Schale des Wehs ausgegossen hat: Bernhards Verrat, Bernhards Mord, Judiths Schuld. Die letzte Nachricht ist Abdallahs Werk. Der Zuschauer weiß, daß unter dem Eindruck der wortlosen herzzerreißenden Verzweiflung des Jünglings die Rinde vom Herzen König Ludwigs gesprungen, wie seinem Drängen folgend auch Lothar die Hand zur Versöhnung gereicht, und daß, während Bernhard triumphirend Judith zuruft:

O Judith, bald ist nichts mehr, was uns trennt!

auf eiligen Rossen die drei Brüder zum Lager des sterbenden Vaters eilen und in ihrer Hand das Schwert der Rache schwingen.

Die erste, welche die Nemesis ins Herz am verwundbarsten Fleck trifft, ist Judith. Leidenschaftliche Liebe für ihren Sohn war es, die sie Bernhard in die Arme trieb, sie tiefer und tiefer in Schuld verstrickte. Und nun erscheint vor ihr der Sohn, versteinert, mit der düsteren Miene des Anklägers und Richters. Aus seinen gemessenen Worten hört sie furchtbare Anklage heraus, aus seinem wilden Aufschrei:

Mutter, gieb meine Mutter zurück!

was sie unwiederbringlich verloren.

„Ich habe nichts zu schaffen mehr mit Dir!“

Judith:

Das meines Kindes Dank?

Karl:

Dank Dir? Wofür?
Für diese Krone? Ah des schändlichen
Ersatzes für mein Herz! — Für dieses Leben?
O eine Blume wars, die ihren Duft
Aus Deinem Leben sog — heut aus der Wurzel,
Aus der vergifteten sog es sich Gift. —
Die Schuld ist abgetragen. — Weib steh' auf.“

Innerlich zerbrochen tritt sie mit ihm an das Lager des sterbenden Kaisers, in dessen Seele nur noch ein Wunsch lebt, Versöhnung.

Da tönt Hornruf, es sind die Reuigen, die ihr Knie vor ihm beugen. Er stirbt ausgesöhnt:

Ach,
Ein König bin ich heut — denn ich bin reich.
Legt meine Händ' auf ihrer aller Haupt —
Ach — meine Kinder — meine lieben Kinder. —

Die Kaiserkrone ist frei. Schon streckt Lothar als der Älteste die Hand danach aus, da versucht Bernhard, ungebrochen durch diese nicht vorausgesehene Störung seiner Pläne, und nichts ahnend vom übrigen, den Thatsachen zum Trotz, Karl zum Kaiser auszurufen. Die deutschen Herren stimmen ihm zu.

Doch in dem Augenblick, wo Bernhard die Krone ergreifen will, bricht die Katastrophe herein. Karl weigert sich vom Mörder seines Vaters die Krone anzunehmen.

Noch trotzt Bernhard. Da ruft Karl Abdallah, und bei der Nennung dieses Namens weiß Bernhard, daß sein Spiel verloren; vor Judith ist er des Kaisermordes geziehen. Hamatelliwa ist gerächt.

Mit blutigem Hohn fordert Lothar, „daß Ludwigs Mörder falle durch den Spruch von Ludwigs Wittwe." „Die Kaiserin soll richten!"

Das schuldbeladene und doch unendlich mitleidswerte Weib vermag es nicht, sie steht, „die Hände in einander gekrampft; ihre Lippen bewegen sich lautlos, dann wendet sie langsam ihr Haupt zu Bernhard hin":

„Bernhard — ich soll Dich — ach! —"

Auf die ohnmächtig zusammenbrechende stürzt Bernhard, und als Karl ihm in den Weg tritt, da zum ersten Mal bricht die dämonische Leidenschaft des Vernichteten sich mit elementarer Gewalt Bahn:

„Aus meinem Wege Du! Verderben Jedem,
Der mir mein Recht an diesem Weibe nimmt.
Mein war sie, eh sie Eures Vaters war,
Mein ist sie heute und mein soll sie bleiben.
Diesseits und jenseits, mag der Schlund der Hölle
Sich vor uns öffnen, jauchzen werden wir
In ihren Flammen, und Euch nicht beneiden
Um Euren Himmel."

Er fällt unter den Schwertern der Brüder.

„Zerrissen von der Karolinger Meute
Die Flammen, die die Welt durchloderten
Erstickt vom Schwalle der Alltäglichkeit."

In tiefer seelischer Zerrissenheit wirft Karl das Schwert fort:

„Dich rufe nie mehr der Drommeten Stimme
Aus Deiner Scheide, Waffe des Gerichts.
Ins Grab, ins Grab, wo unser aller Ende,
Die Welt ist todt. — Das schweigende Entsetzen
Sitzt auf den Türmen und gebiert das Nichts."

Mit den mahnenden, ausschauenden Worten des alten Wala:

Der König hat gesprochen und gerichtet,
Geht laßt den Sohn mit seiner Mutter sein.
Reißt vom Vergang'nen Eure Seele los —
Dort ist das Licht, das Leben und die That.
Kommt, auf die Zukunft richtet Eure Augen,
Die Zukunft ist des Mannes wahre Zeit".

klingt die Tragödie aus.

Ich habe die Karolinger um deßwillen Ihnen in ausführlicher Analyse gegeben, auf die Gefahr hin sachlich denen von Ihnen, die das Drama aus der Aufführung kennen, nichts Neues zu geben, weil die Konstruktion dieses Dramas typisch ist für Wildenbruchs Begabung und Arbeitsweise überhaupt.

Sie werden auch aus dieser Inhaltsangabe den Eindruck gewonnen haben, daß die Exposition unbedingt künstlerisch das Beste ist: straff gegliedert, dramatisch bewegt, die führenden Charaktere scharf beleuchtet, die zum Konflikt und zur Katastrophe treibenden Motive in lebendiger Handlung entwickelt, und dabei doch die Fäden so kunstvoll geschürzt, daß die Mittel und Wege, durch welche am letzten Ende die Lösung erfolgt, einstweilen noch ganz im Dunkel liegen bleiben.

Das Haupterfordernis einer dramatischen Exposition — die Erregung eines Gefühls von Sicherheit: der Dichter weiß was er will, und zugleich eines Gefühls der Spannung: was will das werden, wo führt er uns hin? — ist vorzüglich erfüllt.

Dem gegenüber kann man sich mit der Erkenntnis nicht verschließen, daß die Fortführung der Handlung in den drei folgenden Akten nicht ganz auf der Höhe steht. Äußerlich allerdings bewegt sich das Drama in starken, Schrecken und Mitleid erregenden

und steigernden Stößen vorwärts, aber der innere Zusammenhaug läßt hier und da zu wünschen übrig. Nicht etwa, wie bei den Durchschnittsdramatikern geht dem Dichter auf halbem Wege der Atem aus, und merkt ihm auf der zweiten Hälfte die Mühe an, die es ihm macht, sein Ziel zu erreichen, sondern eher könnte man sagen, seine Lungen arbeiten zu kräftig. Im sprudelnden Vollgefühl der Überkraft geht es ihm wie jenem Mann im Märchen, der, wenn er herzhaft atmete, alles über den Haufen blies, Freund und Feind.

Mit einem Worte, Wildenbruch häuft in der Fortführung der Handlung die dramatischen Motive und dramatischen Effekte in einer Weise, arbeitet jede Szene zu einem in sich geschlossenen Drama aus, daß darunter die folgerechte Entwickelung der Charaktere, die strikte Durchführung der Haupthandlung leidet.

Ein dramatisches Motiv, von dem er sich in einer bestimmten Szene eine Wirkung verspricht, verwendet er ganz unbesorgt darum, ob es psychologisch zum Organismus des Ganzen paßt, ja auch die äußere Wahrscheinlichkeit giebt er sorglos preis, wenn er dadurch für den Augenblick innerhalb des Rahmens einer Szene eine Steigerung erzielen kann.

Das ist die Achillesferse der Wildenbruchschen Dramatik. Seine Figuren bleiben in seinen Händen weicher Thon, und das dramatische Szenengefüge eine flüssige Masse, nicht nur bis auf die ersten Proben, sondern auch bis über die ersten Aufführungen hinaus. Er selbst hat im Vorwort zu der zweiten Auflage der Karolinger, die eine teilweise neue Bearbeitung darstellt, sich darüber ausgesprochen:

„Erst wenn der Dramatiker als Zuschauer unter Zuschauern die eigenen Gestalten an sich vorüberwandeln sieht, ist er in die perspektivisch richtige Entfernung von seinem Werke gerückt, um prüfen zu können, ob sein dramatischer Gedanke im Stande gewesen ist, sich einen dramatischen Leib zu schaffen; das eigene Werk löst sich von ihm los und tritt ihm wie ein fremdes gegenüber, und je mächtiger der in ihm treibende dramatische Instinkt ist, um so energischer wird diese Loslösung sich vollziehen. Mit der Stunde der Aufführung ... beginnt für den Dramatiker, vorausgesetzt, daß er sich nicht am eigenen Werke berauscht und daß er ein nicht nur für kurze Augenblicke blendendes, sondern auf fernere Zeiten wirkendes Gebilde zu schaffen sich bestrebt, die eigentliche Thätigkeit, denn mit dem Bewußtsein von dem Unzulänglichen seiner Schöpfung wird ihm gleichzeitig das unabweisliche Bedürfnis geboren werden, nachbessernd in das eigene Werk einzugreifen, um Alles, was an dramatischer Wirkungsfähigkeit in seiner Erfindung schlummert, zu nachdrücklichstem Leben hervorzurufen. Dies Bedürfnis erscheint mir als ein so entscheidendes Merk-

mal dramatischer Begabung, daß ich nicht anstehe, zu behaupten, daß aus dem Maße der Schonungslosigkeit, mit welcher der Dichter sein eigenes Gebilde wieder und immer wieder in die umgestaltenden Hände nimmt, ein unmittelbarer Rückschluß auf das Maß seiner dramatischen Fähigkeiten überhaupt gezogen werden kann. Diejenigen, welche dem Dichter dies unaufhörliche Ringen mit dem Stoff als Schwäche auslegen, befinden sich im Irrtum; es ist nicht Schwäche, denn nur derjenige, der das Feuer des Prometheus in seiner Hand empfindet, darf es wagen, die eigenen Gestalten zu vernichten, um neue bessere an ihre Stelle zu setzen."

Sicher liegt in diesen für Wildenbruch so charakteristischen Worten sehr viel Wahres, das die Beachtung des schaffenden Künstlers wie des Ästhetikers wohl verdient. Aber in Wildenbruchs Rechnung ist doch ein Fehler.

Nicht das ist das Bedenkliche, daß der Dichter sein fertiges Werk radikal umgestaltet, die weiche Thonfigur wieder in einen Klumpen zusammendrückt und etwas neues macht, sondern daß er den Rumpf und den Kopf beibehält und an den Gliedmaßen herumzubasteln beginnt, und zwar nicht nur in der Weise, daß er das äußere Szenengefüge willkürlich umgestaltet, sondern, daß er auch in die Gestalten des Dramas neue, fremde, unorganische Züge hineinbringt, die zu der ursprünglichen Konzeption nicht stimmen.

Dieses letztere Verfahren zeigt sich in den Karolingern noch am wenigsten.

Dagegen tritt die Sorglosigkeit in der Verwendung der Motive, wenn sie nur unmittelbar dramatisch wirken, schon hier uns entgegen.

Einer der frappantesten Fälle findet sich gleich im zweiten Akt; ich meine die Art, wie Bernhard erfährt, daß Pippin mit einem Heer in der Nähe ist. Diese Botschaft soll den Söhnen des Kaisers die Gesandtschaft des Maurenfürsten El Moheira bringen, die auf dem Wege zu Bernhard um Hamatelliwa zurück zu fordern, Pippin begegnet und von ihm die geheime Botschaft an Lothar erhält:

„Ich bin vor Worms zum festgesetzten Tag;
Und halte euch das Netz — schafft ihr die Fische."

Man stutzt und fragt, wie kann eine so wichtige und für Auftraggeber und Adressaten unter Umständen so gefährliche Botschaft, bei Gelegenheit, Leuten anvertraut werden, die Todfeinde Alles sind was Christ heißt? Die geringere Unwahrscheinlichkeit

ist es, daß sie um den Preis von Hamatelliwas Auslieferung sich von Bernhard bestimmen lassen, diese Botschaft erst in dem Augenblick auszurichten, wo er es will, d. h. vor versammeltem Reichstag.

Eine starke Zumutung ist auch die Szenerie, innerhalb der sich die Vorgänge des dritten Aktes abspielen: Ein Saal, durch dessen offene, von Säulen gebildete Hinterwand man in den mondscheinbeleuchteten Garten sieht. Links ein Ruhebett, auf dem der junge Karl zu Anfang schläft.

In diesen Saal tritt nicht nur vom Garten ungehindert Bernhard, und kost mit der Kaiserin am Lager des schlummernden Sohnes, in ihn kommt ebenfalls aus dem Garten ungehindert Abdallah, in ihn kommen aus einer Seitenthür — bei Nacht im kaiserlichen Schlosse! — die maurischen Gesandten, in ihn kommt aus dem Garten Hamatelliwa, in ihm spielt sich die wilde stürmische Szene zwischen den Vorgenannten ab, und in ihn treten aus dem Garten zum Schluß die Abgesandten der Söhne des Kaisers, die Fehde bieten!

Das sind unzweifelhaft Fehler der dramatischen Technik. Aber Fehler meine ich, die ein verständiger Mann, der sich sagt, der Hauptzweck des Dramas ist von der Bühne durch die Aufführung zu wirken, nicht allzu pedantisch rügen und dem Dichter vorrücken soll. Denn durch diese Fehler, die sich beim Lesen einem aufdrängen, aber bei der Aufführung in der Regel nur von der, berufsmäßig auf jagdbares Wild lauernden, Kritik erspäht werden, wird die Geschlossenheit der dramatischen Handlung nicht wesentlich geschädigt. Es sind Fehler, die der Dichter mit verhältnismäßig geringer Mühe ausmerzen könnte, und die zudem aufgewogen werden durch die ungeheure Frische und Beweglichkeit der Handlung, in der ihm so leicht keiner gleich kommt.

Ich muß jedenfalls sagen, mir ist ein Drama lieber, das in jeder Szene dramatisches Leben hat, wenn auch zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, als ein korrekt sauber ausgefeiltes Werk des klügelnden Verstandes, in dem alle Niete und Verzahnungen in Ordnung sind, das aber weder Thränen ins Auge, noch Lust in die Seele zu locken weiß.

Wir Deutsche sind aber in der Beziehung eine ganz unleidliche Gesellschaft. Wie wir zu Goethes und Schillers Zeiten nichts besseres zu thun wußten, als Vergleiche anzustellen, wer von beiden der größere sei, statt wie Goethe richtig rügte: uns zu freuen, daß

wir zwei solche Kerls hätten, so haben wir auch jetzt, wo seit langem zum ersten Mal ein frisches, ungewöhnlich starkes dramatisches Talent aufgetreten ist, das allerdings einen unleugbaren Hang zum Theatralischen hat, nichts besseres zu thun gewußt als dem schaffensfreudigen Dichter grämlich alle Gebrechen seiner sorglosen Muse vorzurücken, statt uns zu freuen an dem, was er uns giebt. Wir maulen mit der Vorsehung, weil unser Diomedes kein Pelide ist; die kritischen Leute aber, die das Gras wachsen hören, reiben sich vergnügt die Hände, daß wieder einmal einer, der erst nach was aussah, und allen über die Köpfe zu wachsen drohte, nun auf Normalmaß herunter kritisiert worden ist.

Achte Vorlesung.

Ich habe das letzte Mal versucht, Ihnen an der Hand einer Analyse der Karolinger ein möglichst anschauliches Bild von der dichterischen Eigenart Ernst v. Wildenbruchs zu geben. Ich wies auf die großen Vorzüge hin, die sein starkes dramatisches Talent vor allen zeitgenössischen Dramatikern auszeichnen, wir verhehlten uns aber auch nicht, daß diesen Vorzügen gewisse, tief in der Individualität des Dichters wurzelnde Schwächen gegenüber stehen, die eine vollständige, harmonische Ausgleichung bisher nicht gefunden haben. Ich wies aber darauf hin, wie ungerecht es sei, ein mit allen seinen Schwächen doch so starkes und sympathisches Talent, dessen anregende und aufrüttelnde Thätigkeit nicht hoch genug angeschlagen werden kann, nun es entgelten zu lassen, daß es nicht die höchstgespannten Erwartungen bis aufs letzte Titelchen befriedigt habe. Eben weil es jetzt wirklich so liegt, weil einer maßlosen Überschätzung jetzt eine ebenso maßlose und unverdiente Unterschätzung Wildenbruchs gefolgt ist, in Folge deren die zünftige Kritik sich diesem Dichter gegenüber neuerdings einen Ton erlaubt, der unter allen Umständen unstatthaft ist, möchte ich doch über die übrige dramatische Thätigkeit Wildenbruchs noch einiges bemerken. Selbstverständlich kann ich nicht alle Dramen einer auch nur annähernd so eingehenden Analyse unterwerfen, wie ich das bei den Karolingern gethan. Es ist das aus den angeführten Gründen auch nicht notwendig. Wohl aber möchte ich über Christoph Marlow und über die Gruppe der Dramen, welche Stoffe aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte behandeln, ein Wort sagen.

Den Christoph Marlow hebe ich deshalb heraus, weil er nicht nur durch seinen Stoff unter allen übrigen Dramen des Dichters eine Sonderstellung einnimmt, sondern auch, weil er um dieses Stoffes willen von der Kritik eine Aufnahme erfahren hat, angesichts deren es keinem schaffensfreudigen Talent zu verdenken ist, wenn es auf diese Art von Kunstrichtertum pfeift.

In diesem Drama hatte sich der Dichter eine der schwierigsten Aufgaben gestellt. Mittelpunkt und Held ist Christoph Marlow, der große englische Dramatiker, einer der genialsten Vorgänger Shakespeares. Die zu lösende Aufgabe war, dramatisch zu veranschaulichen, wie dieses von einem starken Selbstbewußtsein getragene, aber von wilden Leidenschaften hin und her gezerrte Genie innerlich und äußerlich zusammenbricht in dem Augenblick wo der Größere, Shakespeare kommt.

Es liegt auf der Hand, daß die hier zum Konflikt und zur Katastrophe treibenden Motive, leiseste Schwingungen der hochgespannten Saiten einer Dichterseele, eigentlich undramatisch sind. So ist denn auch Wildenbruch der Aufgabe, diese Vorgänge intimen Seelenlebens in dramatische Handlung umzusetzen, nicht völlig Herr geworden. Im zweiten Akt klafft eine psychologisch nicht überbrückte Lücke, und der vierte und letzte Akt fällt stark ab.

Der erste Akt aber gehört nicht nur zu dem Besten, was Wildenbruch geschrieben, sondern überhaupt zu dem Bedeutendsten, was die Geschichte des neueren deutschen Dramas aufzuweisen hat.

Nie hat er eine größere Meisterschaft in der Anlage einer klaren und spannenden Exposition bewiesen als hier, und nie vielleicht ist sein Wort so beflügelt gewesen von jenem über die Alltäglichkeit hinaustragenden dichterischen Enthusiasmus wie hier.

Die Szene ist im Hause Lord Walsinghams zu Cambridge. In diesem Hause ist vor langen Jahren Christoph Marlow, Kind eines armen Handwerkers, wie ein Sohn vom Hause gehalten worden. Durch des Lords Güte hat er alles genossen, was ein Sproß vornehmsten Geschlechts verlangen konnte. Aber dann hat er, seinem Genius und seinen wilden stürmischen Leidenschaften folgend, alles im Stich gelassen und ist nach London unter die Komödianten gegangen. In dieses Haus kehrt Christoph Marlow nach langen Jahren wieder; ein Fremdling. Wohl stutzen die alten Diener des Hauses bei seiner Stimme und seinem herrischen Auftreten, aber sie erkennen ihn nicht. Nur eine erkennt ihn, die alte

Margaret, die Pflegerin seiner Jugend. Und wie sie ihn erkennt, den Totgeglaubten, der, wie ein Gerücht meldet, im Sturm auf eine spanische Galeasse sein Leben geendet, erfaßt sie namenlose Angst. Denn sie weiß, daß sein Wiedererscheinen die Grundfesten des ganzen Hauses erschüttern muß. Sie weiß, und wir sind mit ihr Zeuge gewesen, wie Lord Walsinghams Tochter Elenore den Dichter Marlow, dessen Person ihr fast ganz aus dem Gedächtnis geschwunden, mit schwärmerischer Begeisterung aus seinen Werken liebt; wie sie nur zögernd, widerwillig, dem Wunsche ihres greisen Vaters folgend, in das Verlöbnis mit einem braven, tüchtigen Manne gewilligt, wie ihr im innersten Herzen graut „vor der Kette bleierner Alltäglichkeit", die sie mit „dem nüchternen Gemahl" verknüpft, und wie ihre Seele träumt von Dichterliebe:

„Sei er der wilde Adler
Und ich die Taube; in den stolzen Fängen
Muß er mich tragen dann zu seiner Höhe."

Margaret weiß, daß Eleonore, dem lebenden Marlow gegenübergestellt, wehrlos seiner dämonischen Gewalt erliegen wird; und sie ist entschlossen alles aufzubieten um das zu verhindern. Er muß das Haus wieder verlassen, ehe ihn jemand gesehen und erkannt hat. Du kommst zu spät, ruft sie ihm zu, Walsinghams Herz ist todt für Dich, Niemand denkt Deiner mehr hier. Da hält er ihr triumphierend das Buch entgegen, in dem Leonore gelesen, sein Drama Tamerlan, das sie Lügen straft. Und nun muß sie nicht nur bekennen, daß Leonore es war, die darin gelesen, sondern muß ihn auch beschwören, „aus Dankbarkeit" sofort das Haus zu meiden. Aus ihren Worten hört er mit stolzem Triumph ihre bange Sorge heraus. Einen Augenblick ist er entschlossen, das Glück der Stunde wahrzunehmen und den ihm widerwärtigen Bräutigam aus dem Sattel zu heben. Aber Margaret weiß Töne anzuschlagen, die ihn erschüttern:

Du gabst mir Leben, Thomas Walsingham,
Nimm es zum Opfer heut von mir zurück,
Und Christoph Marlow sei für dich gestorben.

Das Verhängnis will es anders, zu lang hat er gezögert, noch ehe er die Halle zu verlassen vermag, tritt Walsingham mit seinem Schwiegersohn und seiner Tochter ein:

7. Auftritt.

Die beiden Diener (kommen mit Kandelabern von links und bleiben, die Nachfolgenden erwartend, an der offenen Thür stehen.)

Marlow (hastig und leise flüsternd zu Margaret).
Kleidung und Bart macht mich unkenntlich, wie?

Margaret (ebenso zu ihm).
Unkenntlich.

Marlow (ebenso).
Hör' denn, Marlow ist gefallen,
Ich war Kamerad mit ihm auf gleichem Schiffe —
Verstehst Du?

Margaret (drückt seine Hand).
Ich versteh' und segne Dich.

8. Auftritt.

Thomas Walsingham. Leonore. Francis Archer (kommen von links zu den Vorigen. Marlow zieht sich in den Hintergrund zurück. Margarat steht vorn rechts).

Walsingham.
Zu Tische. — Wie ich höre, hat das Schicksal
Uns einen Gast bescheert. Wo ist der Mann?

Margaret (tritt zu Walsingham, deutet auf Marlow, leise).
Dort, gnäd'ger Herr — er war mit Christoph Marlow
Auf gleichem Schiffe.

Walsingham.
Du hast mit ihm gesprochen?

Margaret (leise).
Ja — und noch eins: er hat in seiner Stimme
Seltsame Ähnlichkeit mit Christoph Marlow.
(Walsingham macht eine Bewegung.)
Ich sag' es Euch, damit Ihr nicht erschreckt,
Wie ich vorhin erschrak.

Walsingham (zu Marlow).
Nun, tretet näher,
Nehmt Platz an meinem Tische.

Marlow (kommt nach vorn).
Ihr — seid gütig.

Walsingham (fährt auf).
Beim Himmel — Margaret? —

Margaret (leise).

Ich sagt' es Euch.

(Walsingham, den Blick nicht von Marlow lassend, Leonore, Francis Archer, Margaret setzen sich zu Tisch. Die Tafel, ein rechteckiger Tisch, mit der Breitseite gegen das Publikum, ist so eingerichtet, daß Walsingham in der Mitte derselben, mit dem Gesicht nach dem Publikum, sitzt, links von ihm Leonore, rechts von ihm Francis Archer, an der Schmalseite rechts Margaret.)

Walsingham
(deutet auf den Platz an der Schmalseite links von ihm.)

Hier — setzt Euch.

Marlow
(setzt sich, indem er den Blicken Walsinghams ausweicht).

Ihr erschrakt bei meiner Stimme,
Sie mahnte Euch an Einen, den Ihr kanntet?

Walsingham.

Ja — wunderbar — fürwahr —

Marlow.

Ich weiß es wohl,
Man hat mir oft gesagt, daß ich ihm gliche.

Walsingham.

Was wißt Ihr und wen glaubt Ihr, daß ich meine?

Marlow.

Ihn, der mich zu Euch sendet, Christoph Marlow.

Leonore.

Er sendet Euch? So lebt er?

Marlow
(zuckt zusammen, wendet sich zu ihr, sein Blick bleibt an ihr hängen.)

Er ist todt —
(Zu Walsingham.)
Er sprach mir oft, was Ihr an ihm gethan,
Und diesen Auftrag hat er mir gegeben:
(Sieht ihn groß an.)
Sag' ihm, daß Christoph Marlow dankbar war.

Walsingham.

Nicht seinen Auftrag nur, auch seine Stimme
Und seine Augen hat er Euch gegeben!
Ich glaube nicht an Geister und Gespenster —
Wer — seid Ihr, Mann?

Marlow (wendet sich ab).

Ich — war sein Schiffsgenoß.

Walsingham.

Und er ist todt? Ihr wart dabei? Ihr saht's?

Marlow.

Im Sturm auf Don Monkada's Galeasse —

Walsingham.

Ja — also sagte man.

Marlow.

Man sagte recht.

(Pause.)

Leonore.

Wollt Ihr nicht trinken? Kommt — ich schenke ein.

(Füllt ihm das Glas.)

Marlow (sieht sie von der Seite an, für sich).

Holdsel'ge Stimme, süße Träumerei
In diesem Blick.

Leonore.

Ihr war't sein Schiffsgenosse?
War't Ihr sein Freund auch?

Marlow.

Nehmt es für gewiß:
Es stand ihm Niemand näher auf der Erde.

Francis.

Und weshalb nahm er Dienste auf der Flotte?

Marlow (höhnisch, wild.)

Weil er ein Träumer war!

Francis.

Wie meint Ihr das?

Marlow.

Von einem Weibe träumte er ein Mal,
Das er an einen Brandpfahl sah gekettet;
Ihr holdes Auge, todesangstumwölkt,
Sah in die Glut, die span'sche Pfaffen schürten,
Ihr Mund erbebte; er verstand ihr Wort,
Denn dieses Weib war England, seine Mutter!
Da dünkt' es ihm so wunderbar und schön,
Mit diesem Weibe Herz an Herz zu sterben —
Ja — seht Ihr wohl, er liebte stets die Frauen
Und war ein Narr.

Leonore (auffahrend).

Sprecht nicht von Englands Dichter
In solchem Ton.

Marlow
(zu ihr gewandt, mit heißer, unterdrückter Stimme).

O herrliches Geschöpf,
Denkt Ihr so groß von ihm?

Leonore.

Hat er Euch selber
Den Traum erzählt?

Marlow.

In meine Seele goß er
All' seine Phantasien — holdes Fräulein,
Sagt, liebt Ihr seine Verse?

Leonore (leise, angstvoll).

O mein Gott —

Marlow (halblaut zu ihr).

Seht, dies mein Herz ist wie ein schäumend Meer
Erfüllt von seinen Versen.

Francis.

Also war er
Euch sehr vertraut?

Marlow (wie oben).

Ja — seht, so sind die Dichter.
Vernünft'ge Leute suchen Geld und Mastung,
Der Dichter Menschen! Menschen! Weiter nichts.
(Lacht höhnisch).

Francis.

Was lacht Ihr? Was ereifert Ihr Euch so?

Marlow.

Und wenn er unter all' den Larven endlich
Ein Menschenantlitz fand —
(sein Blick schweift zu Leonore hinüber, Leonore sitzt totenbleich, ihn mit großen Augen anstarrend)
und wenn sein Herz
Dem Strahle lang ersehnter Augen endlich
Sich brünstig öffnet —

Margaret (rasch einfallend).

Allen diesen Leiden
Ward er enthoben nun durch seinen Tod?!

Marlow (besinnt sich, starrt sie an).

Sehr richtig. —

Walsingham.

Werdet ruhig und erzählt
Von seinem Tod.

Marlow.

Die Nacht war ohne Sterne
Als auf des Meeres dunklen Wellen sich
Gleich einem Schwarm von mitternächt'gen Vögeln
Lautlos die Schiffe der Armada wiegten. —
Schlaf rings umher — Natur verhielt den Atem,
Da hob ein leiser Hauch sich aus Nordwest,
Den Unsren günstig; zehn von unsren Schiffen,
Den Schnabel tief einbohrend in die Flut,
Glitten den Spanier, wie Vampyre, an,
Mit Eisenhaken bissen sie sich fest
An seiner Brust, und plötzlich wandelten
Sich alle zehn in eine einz'ge Flamme —
Es waren Brander. — Ein Geheul erhob sich,
Ein wüstes Wirrsal auf den span'schen Schiffen.
Und als der Tag, vom rauhen Lärm erweckt,
Die schreckensbleichen Wangen hob im Ost,
Da, wie ein Adler mit gespreizten Schwingen,
Die Wimpel Englands flatternd hoch am Mast,
Brach unsre Flotte mitten in sie ein!

(Er erhebt sich).

Gleich einem Turm, aufragend über Alle,
Stand des Geschwaderführers mächtig Schiff,
Don Hugo de Monkada's Galeasse.
Wir gingen krachend Bord an Bord mit ihm,
Musketendonner brüllte uns entgegen,
Doch wilder als die wilde Hölle selbst,
Stiegen wir enternd auf das Schiff des Spaniers.

Leonore.

(die sich starr und langsam während der letzten Worte erhoben hat).

Und da — da fiel er?

Marlow.

Der Musketen eine
Traf ihn und warf ihn rücklings über Bord.

Leonore.

Und so ertrank er?

Marlow (einzig zu Leonore sprechend wie verzückt).

Höret, was geschah:
Der dunkle Schoß der Tiefe ging ihm auf,
Er sank, und sank — hoch über seinem Haupte,
Wie einer Abendglocke fernes Läuten,

Verhallte Wellensturm und Menschenwut.
Da ward es wunderstille um ihn her
Und wunderstille ward's in seinem Busen —
Und plötzlich — seht — tief drunten aus der Nacht
Quoll süßes Licht und wonnevoller Duft,
Und eine Wiese, strahlend wie Smaragd,
Lag aufgethan, von Bäumen rings umschattet —

Francis.

Was fabelt Ihr?

Leonore (zu Francis).

Was hinderst Du den Dichter?

(Zu Marlow wild erregt.)

Sprecht weiter, weiter!

Marlow.

Und auf dieser Wiese
Da wandelten, wie Götter anzuschau'n,
Homeros und die großen Dichter alle,
Die je der Menschheit trunknes Ohr entzückt.
Und als zu ihnen Christoph Marlow trat,
Da bebte das Elysische Gefilde,
Da wandten sich die heil'gen Häupter alle,
Da streckten alle Arme sich nach mir —

Leonore (ergreift mit beiden Händen seine Hand).

Ihr selber seid der Mann, von dem ihr redet,
Ihr selbst seid Christoph Marlow!!

Marlow (wirft trunken den Arm um sie).

Schwur des Schwurs!
Ja, ich bin Christoph Marlow, Englands Dichter!

(Walsingham ist im Sessel zusammengesunken, Francis ist aufgesprungen, Margaret verhüllt sich das Gesicht.)

Vorhang fällt.

Ende des ersten Aktes.

Wenn Wildenbruch nichts weiter als diese vier Szenen geschrieben hätte, es würde ihm ebenso den Anspruch auf Unsterblichkeit verbürgen, wie das Fragment Esther allein genügen würde Grillparzers Namen auf die Nachwelt zu bringen.

Der zweite Akt, in dem Marlow Leonore veranlaßt mit ihm zu fliehen, steht weder in der psychologischen Motivierung der Handlungsweise beider, noch auch in der äußeren Gruppierung der Szenen auf der Höhe.

Dagegen bringt der dritte Akt, der die Peripetie des Dramas enthält, wieder einen so gewaltigen Aufschwung der dramatischen Handlung, daß dieser sich fast ebenbürtig der Exposition anreiht.

Die Szene spielt in einem Saale des königlichen Schlosses zu London, der als Vorsaal für die dahinterliegende Bühne gedacht ist, während der Aufführung eines neuen Dramas, dessen Verfasser Niemand kennt: „Romeo und Julia!" Schauspieler, Schriftsteller 2c. tummeln sich auf der Bühne in bewegten Gruppen. Das Drama macht einen gewaltigen Eindruck. Der Theaterunternehmer Henslow schwimmt in Wonne, Trillop, der Narr der Königin, verkündet deren Entzücken. Aber wer ist der Verfasser? Das Publikum rät auf Marlow, kein anderer als er kann so etwas schaffen. Die Schauspieler aber wissen es besser: es ist der arme Bill Shakespeare, der krank liegt: „Marlow wird sich ärgern". Diese Szenen sprühen von Leben und von einem Humor, der in wirkungsvollstem Kontrast steht zu der erschütternden Tragik der folgenden Auftritte. Eleonore ist in Männertracht in Marlows Begleitung im Theater, sie ist auch nicht einen Augenblick in Zweifel, daß der Geliebte der Schöpfer des Dramas ist, das größer ist als alles, was sie bisher von ihm gehört.

Verse der liebeglühenden Julia auf den Lippen, das Herz voll von Stolz und Jubel sucht sie ihn hier auf:

O schlimmer Mann, kehrst Du mir endlich wieder,
Geliebter Flüchtling, fang' ich Dich aufs neu?
War Dir mein Lob, Du Stolzer, zu gering?
Nicht Vorwurf jetzt, zu schön ist diese Stunde,
Und jetzt kein Lob, die Stunde ist zu groß!
Komm, blicke freundlich, stolzes Angesicht,
Denn wie die Sonne, die auf Berges Gipfel
Dem Wandrer ihre ganze Pracht enthüllt,
So gehst Du vor mir auf in dieser Stunde
Des jungen Ruhms, und diese meine Lippen
Den Trank vorkostend, der die weite Welt
Dereinst berauschen wird, sie bringen Dir
Zuerst das Wort, das Alle einst Dir jauchzen:
Dank Dir! Dank Dir!

Marlow.

Dank? Mir? Von wem? Wofür?

Leonore.

Wofür? Wofür? Dank Dir für Juliens Schuld
Und Dank für Romeo, der Julien liebte!
Ist hier nicht auch Veronas süße Sünde?
Ward hinter Vaters Rücken hier nicht auch
Liebe geschürzt? Und wurde Marlows Name
Nicht Welt und Weltgesetz für Leonore,
Wie Romeo es ward für Julia?
O Großer, Dank Dir, für Dein größtes Werk!"

Das ist ein dramatischer Moment von einer erschütternden Tragik, wie ihn nur ein großer Dichter konzipieren kann. Wie dieser Marlow da unter den Worten der Geliebten innerlich zerbricht, und in den Seelenqualen hundertfach die Schuld büßt, die er auf sich geladen! Aber es ist dies nur die erste Staffel des mit glühenden Steinen gepflasterten Weges der Sühne, den er schreiten muß. In fassungsloser Raserei hat er sich von Leonore losgerissen; nun drängt der Schwarm von Schriftstellern auf die Bühne, Green, Ben Johnson, Peele, Lodge, auch Nash „der Rezensent". Die meisten sind der Meinung, Marlow könne nicht der Verfasser sein. Auf Nashs Anstiften beschließen sie aber, sich „marlowgläubig" zu stellen, um sich an Marlows Ärger zu weiden, wenn er dem von der Königin geschickten Abgesandten gestehen muß, daß er nicht der Verfasser sei. Sie bedienen sich der ahnungslosen Leonore, Marlow aus seinem Versteck zu locken und erleben nun in der That den Triumph, wie er in maßloser Wut den Boten der Königin grob abfertigt. Damit nicht genug. Nun schwirren die Rufe: „Es ist nicht möglich!" „Solch ein Meisterwerk! und nicht von Marlow!" „Sag es noch einmal, Du schriebst es nicht? Wirklich? Du schriebst es nicht?" In maßloser Erbitterung, aufs Blut gepeinigt, nennt er sie Schurken.

Ja Schurken Alle!
Ihr wußtet Alle, daß ich es nicht schrieb!
Gezücht von Feiglingen, raubgierige Wölfe,
Durch Neid verkoppelt zu verruchtem Bund!

In sinnloser Wut rast er gegen Alle, bis er schließlich allein bleibt; allein mit Eleonore. Sie versucht den Geliebten zu trösten, aber jedes sanfte Wort von ihren Lippen hat für ihn einen giftigen Stachel:

„Ach armer Marlow — armer —

Marlow (fährt auf).

Was war das?

Wer wagt's, mich zu bedauern?

. . . .

„Sieh mich an"

bittet sie. Er erwidert:

„Ich kann nicht! Deine Augen foltern mich!
Sie fragen wo der Mann geblieben sei,
Der Dir die Welt versprach!"

. . . .

„Den Menschen such' ich, dem mein Herz ich schenkte—."

. . . .

„Ah, klug erdacht; ah, feine Unterscheidung,
Der Dichter ist beseitigt, laßt uns seh'n,
Was an dem Menschen bleibt; den Dichter suchen
Wir and'ren Orts."

Immer wilder lodert die dämonische Eifersucht gegen den größeren Rivalen auf.

Ein and'rer König herrschet auf dem Throne,
Den einst Dein Herz für Marlow zubereitet,
Der Dichter von Veronas süßer Sünde

Leonore.

Gott helfe mir — wenn mich sein Wort berauschte —

Marlow.

Wenn? Er bezwang Dich, unterjochte Dich!

Leonore.

Gehört mein Herz darum nicht Dir mehr?

Da, seiner selbst nicht mächtig, spricht er das furchtbare Wort, das sie tödtlich trifft, ungerecht und doch verdient:

„Nein!
Ich kenne Dich; bei Dir hat nur der Dichter
Ein Recht auf Liebe; für den Dichter Marlow
Gabst Du den Bräutigam hin — heut für den größren Dichter
Giebst Du den Stümper, Christoph Marlow hin!"

In diesem Augenblick ist auch Leonorens schwere Schuld gesühnt. Beide, der wilde Dämon, der mit brutalem Egoismus

ihren Frieden verstört, und das Mädchen, das im Rausche blinder Leidenschaft Ehre und Pflicht vergessen, sie sind beide in diesen Stunden bitterer Höllenqualen entsühnt und geläutert.

Hier müßte das Drama mit kurzer Wendung schließen. Der 4. Akt voll thränenseliger Rührung, fällt gegen diese großen Leidenschaften stark ab. Aber für die Mehrzahl der Kritiker war die tragische Größe und tiefe psychologische Wahrheit, die grade auch in der Grausamkeit Marlow sich äußert, todt. Sie hörten aus diesen leidenschaftlich bewegten, lebensstrotzenden Szenen nur die bittern Worte heraus, die Marlow dem giftigen hämischen Rezensenten Nash ins Gesicht schleudert, sie sahen wie in hypnotischer Verzückung nur diese eine widerwärtige Figur, die an sich sehr gelungen ist, und thaten, das Unklugste, was sie thun konnten, sie zeigten, daß sie sich getroffen fühlten. Mit sichtlicher Empfindlichkeit ward auf das Ungeziemende hingewiesen, die Kritik in einem so wenig liebenswürdigen Vertreter auf der Bühne bloszustellen. Alles, was der ergrimmte Marlow Nash zu kosten giebt, das nahmen sie auf, als sei es von Wildenbruch persönlich an *seine* Kritiker gerichtet.

Ich weiß nicht, ob dem Dichter bei Nash lebende Originale vorgeschwebt haben, ich würde eine derartige Verwendung auch nicht billigen, zumal er damals ernste Veranlassung zum Groll nicht hatte. Aber wenn etwas dem Dichter dazu ein Recht gegeben hätte, so war es die kleinliche Art, wie das Rezensentenvolk darauf reagierte: Für die dämonischen Gewalten, die in einem schöpferischen Geiste mit einander ringen, keine Spur von Verständnis; ebensowenig für die großartige tragische Folgerichtigkeit der Handlung; nur eine zimperliche Empfindlichkeit darüber, daß ein aufs Blut gepeinigter Dichter auf der Bühne seinen lieben Kollegen und Rezensenten einige Wahrheiten sagt, die möglicherweise auch als an Leute aus dem Publikum gerichtet gedeutet werden könnten.

Es ist schade, daß weniger um des schwachen zweiten und vierten Aktes willen (der vierte ließe sich gar nicht schwer ändern), als um dieses Steines des Anstoßes willen das bedeutende Werk von der Bühne wegrezensiert worden ist, ehe die großen Schönheiten, die es enthält, dem Publikum so recht aufgegangen waren.

In Wildenbruchs Dramen, welche nationale, patriotische

Stoffe aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte behandeln, müssen wir zwei Gruppen unterscheiden; die erste umfaßt die noch um die Wende der siebziger und achtziger Jahre entstandenen 4- resp. 5-aktigen Dramen „Den Menonit“ und „Väter und Söhne“, die zweite die „Quitzows“, „Generalfeldoberst“ und „Den neuen Herrn“, deren Entstehung um die Wende der achtziger und neunziger Jahre fällt.

Die erstere Gruppe kann man im Gegensatz zu letztern als Dramen i. e. S. bezeichnen. Sie unterscheiden sich weder in der Technik noch in der äußeren Form von den früheren und späteren Dramen des Dichters, nur dadurch nehmen sie eine Sonderstellung ein, daß ihnen tragische Konflikte aus der Zeit der Befreiungskriege zu Grunde liegen.

Zum Menoniten, der zur Zeit der Schillschen Erhebung spielt, gab eine Anekdote, die Bischof Eylert gelegentlich erzählt, daß nämlich eine preußische Menonitengemeinde einen der Ihrigen, der 1813 fürs Vaterland die Waffen ergriffen, aus ihrer Mitte ausgestoßen und trotzdem der König selbst den Fürsprecher machte, nicht wieder aufgenommen habe, die Anregung. Das Drama behandelt den tragischen Konflikt eines jungen Menoniten Reinhold, der von natürlichen Impulsen getragen an den starren Satzungen und der engherzigen Gesinnung der Gemeinde innerlich und äußerlich zu Grunde geht. Den ersten Konflikt bringt, daß er das Mädchen begehrt, das er liebt, die aber aus gemeindepolitischen Gründen einem andern schlechteren angehören soll; den zweiten, daß er, um dieses Mädchen der wüsten Gier eines französischen Offiziers zu entreißen, diesen thatsächlich beleidigt und dann bereit ist mit der Waffe im Zweikampf die Sache auszufechten. Daß er daran durch seine Glaubensgenossen mit Gewalt verhindert wird, ist der entscheidende Wendepunkt: Der Gedanke, nun in den Augen der Franzosen als elender Feigling dastehen zu müssen, die Unmöglichkeit aus diesem Dilemma einen Ausweg zu finden, zerbricht ihn innerlich. Da fällt in seine qualzerrissene Seele ein Lichtstrahl: ein Sendling Schills, der alle Männer aufruft zum Freiheitskampf, findet seinen Weg in das Menonitendorf und wirbt ihn für die große Sache. Jetzt fallen alle Schranken und Fesseln, er sagt sich endgültig los von jenen engen Satzungen, die sein Leben vergiftet:

„Wie meine Seele Dir entgegenatmet,
Du Blutpanier der neuen großen Zeit,
Das Du emporsteigst aus dem wolk'gen Morgen —
O so verströmt der Tropfen eignen Weh's
Im großen Meer des allgemeinen Leidens."

Daß Feigheit und Verrat der Seinigen ihn auch daran verhindert, daß er an die Franzosen verraten und ausgeliefert wird, und daß er bestimmt ist auf dem Sand zu Danzig als Rebell von französischen Kugeln zu fallen, schreckt oder kümmert ihn nicht mehr: Zum ersten Male in seinem Leben fühlt er sich eins mit sich selber und eins mit unzähligen da draußen, die mit ihm hoffen, und für deren Freiheit und Erlösung er fällt, ein vorzeitiges Opfer.

Im Gegensatz zu dieser, rasch in wenig Stunden in kleinem Kreise beschlossenen Handlung, bei der nur die Liebe als Triebfeder insofern verhängnisvoll wird, als sie die eigentlichen Motive des Helden gegen den Schluß verwirrt und verdunkelt und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenkt, umspannt die Tragödie „Väter und Söhne" einen Zeitraum von sieben Jahren.

Die beiden ersten Akte spielen in der Nacht zum 1. November 1806 vor Küstrin, der letzte während der Schlacht von Großbeeren 1813.

Auch hier stehen sich alte und neue Zeit, engherziger Individualismus und opferfreudiger Gemeinsinn gegenüber, aber während im Menoniten der letztere in der Person des jungen Reinhold nur innerlich triumphiert, die Menonitengemeinde bleibt, was sie war, siegt hier die Idee der neuen Zeit auf der ganzen Linie, wenn auch der Hauptträger, gleich Reinhold, äußerlich unterliegt.

Die Schicksale zweier Familien erscheinen hier in tragischer Verknüpfung. Den Knoten, den die Väter geschürzt, lösen die Söhne.

Der Oberst v. Ingersleben, der Kommandant von Küstrin, hat einst, wie er selbst zugesteht, im Übermaß der Strenge den Sohn des Dorfschullehrers Bergmann als Deserteur Spießruten laufen lassen. Der Jüngling ist daran gestorben. Aus Rache täuscht (damit beginnt das Stück) nun der alte Bergmann, unter Beihülfe seines zweiten Sohnes Heinrich, den Kommandanten von Küstrin über die Stärke des französischen Belagerungskorps und veranlaßt diesen zu einer schimpflichen Kapitulation. Gleichzeitig

aber treibt er den Oberst durch die Nachricht in den Tod, daß sein Sohn, der Lieutenant Ferdinand v. Ingersleben, als Deserteur zu den Feinden gegangen, während er aus des jungen Ingersleben eigenem Munde weiß, daß dieser hinausgegangen war um den Fürsten Hohenlohe zum Entsatz zu rufen. Am Schluß des zweiten Aktes triumphiert die wilde Rache des Alten. Ingersleben jagt sich eine Kugel durch den Kopf, die Festung kapituliert schimpflich und auf dem Namen des jungen Ingersleben haftet das Brandmal „Deserteur".

Zwischen dem zweiten und dritten Akt, der in Berlin spielt, liegen über sechs Jahre. Die Handlung hebt wieder an im Vorfrühling 1813. Gerüchte von der Konvention zu Tauroggen durchschwirren die Luft. Im französischen Gouvernement zu Berlin treffen zusammen die Pflegetochter des alten Ingersleben, die Braut des jungen Ferdinand, die nach Nachrichten von dem Verschollenen forscht, und Heinrich Bergmann, der jetzt Student, einer ihm unverständlichen Ladung des französischen Kommandanten folgt. Bei dem Anblick des trauernden Mädchens wacht das Bewußtsein der Mitschuld an ihrem Leide in ganzer Gewalt wieder in ihm auf: er, der schon vor sechs Jahren im Augenblick der Katastrophe mit Entsetzen die Folgen seiner That erkannt:

> Er war ein Mensch, er hatte Weib und Kinder!
> Zu welchem Werke lieh ich meine Hand!

er, der damals die ohnmächtig zusammenbrechende Adelheid in seinen Armen aufgefangen, fühlt jetzt, wo er ihr wieder gegenübertritt und die Spuren des schweren Leides gewahr wird, nur einen Wunsch, die Schuld zu sühnen, durch die er, ohne es zu wollen, solches Leid über ihr Haupt gebracht hat. Er sühnt sie in der That, indem er sich selber zum Opfer bringt. Dem verlassenen Mädchen giebt er die Gewißheit, daß ihr Geliebter kein Verräter des Vaterlandes ist; dem Vater gegenüber, der ihn in noch immer ungestillter Rachgier zu Spiondiensten für die Franzosen zwingen will, leistet er mannhaft Widerstand. Indem er droht, sich selbst bei seinen Volksgenossen als Spion zu denunzieren, falls der Vater nicht schweigt, rettet er dem als flüchtigen Gefangenen aufgegriffenen Ferdinand v. Ingersleben, den er und sein Vater rekognoszieren sollen, das Leben. Furchtbar wie die Gewalten eines

Frühlingsgewitters prasseln in diesem Zwiegespräch mit dem Vater die Gegensätze aufeinander:

Des Mannes ganzes Leben
Ist stummer Treueschwur dem Vaterland,

ruft der Sohn,

Dem Land, das Deinen Bruder mordete!

der Vater, und darauf der Sohn:

Man rechnet nicht mit seiner Mutter Sünden!

Alle Brücken des Verständnisses sind zwischen Beiden abgebrochen. Der junge Bergmann aber geht, todtwund im Herzen, den Weg weiter, den ihm die Pflicht gebeut. Er rettet nicht nur mit Einsetzung seines Lebens den jungen Ingersleben zum zweiten Mal aus den Händen der französischen Häscher, er rettet ihn auch und seine Ehre vor dem Tribunal des preußischen Kriegsgerichts, das den angeblichen Deserteur mit Schande brandmarkt und zum Galgen verdammt. Er rettet ihn, indem er sich aufopfert und bekennt, daß er selbst damals wider besseres Wissen dem ahnungslosen Offizier die Straße des Verderbens gewiesen, auf der er den Franzosen in die Hände fallen mußte. Ihm und dem Vater, der mit namenloser Angst sein letztes Kind dem Verderben zu entreißen sucht, droht der Tod. Die wilden Anklagen des Alten gegen das grausame System, das seinen Sohn in den Tod gejagt und ihm das Leben vergiftet, finden kein Echo bei den Söhnen der neuen Zeit. Flüche fallen auf sein Haupt:

Das meines Lebens letzter Widerhall?
Heinrich, so hab ich unter meinem Leben
Das Deinige begraben.

In diesem Augenblick greift der junge Ingersleben ein für Heinrich:

Sein Leben gab er für das meinige
Und seine Ehre starb für meine Ehre.
Hier geb ich beides ihm zurück,

Er heischt ihn zum Kameraden; und auch den Alten löst er sieghaft aus den Händen der tobenden Menge:

Wir ziehen aus in einen heil'gen Kampf,
Die Wunden unsres Vaterlandes zu schließen,
Die ihm der Fremde schlug, es giebt noch Wunden,
Tiefblutende, die nicht der Fremde schlug.
Kommt, wir sind jung. Es ist das Recht der Söhne,
Zu lieben, wo die Väter einst gehaßt.
Vor uns der Kampf, doch hinter uns sei Friede,
Versöhnung jedem, der durch Knechtschaft litt.

Mit diesem großen erlösenden Wort reißt er alle fort und zwingt die Herzen bis auf den Alten; der sieht noch immer zwischen ihm und sich die Gestalt seines hingemordeten Sohnes:

Wilhelm, Dein brechend Auge sieht mich an.
Ich kann nicht zu ihm.

Aber auch ihn führt die neue große Zeit den Weg zur Versöhnung durch tiefstes Leid.

Die Schlacht von Großbeeren ist geschlagen. Unter den Verwundeten, die sich durch die Menge drängen, ist auch Ferdinand von Ingersleben, der auf die angstvolle Frage der Mutter: „Du bist verwundet?" das alle Zeiten überdauernde Wort spricht:

Nein, um diese Wunden
Sollst Du nicht sorgen, denn sie schmerzen nicht,
Das ist der Saft, der von den Bäumen träufelt
Zum Zeichen, daß es Frühling werden will.

Aber an seiner Seite ist ein Totwunder, Heinrich; an des Jünglings Bahre sinken die Ingerslebens nieder und Heinrich legt Adelheids und Ferdinands Hände ineinander:

Laßt meines Lebens gutes Werk mich seh'n.
Den Gatten kann ich Dir nicht wiedergeben,
Hier, arme Frau, sieh Deine Kinder.

Das ist der Augenblick, in dem auch dem armen Alten die Stunde schlägt. In seinem verstörten Geist glaubt er in der blutenden Gestalt zuerst den gemordeten Sohn zu sehen. Dann die Frage:

Heinrich, wo kommst Du her?
„Von wo ich komme?
Vom Schlachtfeld kehrt Dein Sohn Dir wieder, Vater,
Und in den blut'gen Händen bringt er Dir
Das lang verlorne Vaterland zurück.

Sieh hier Dein Blut in Deines Sohnes Blut,
Das sich fürs Vaterland mit ihrem mischte. —
Und wie ich Deine grauen Locken küsse,
So senkt's die heil'gen Lippen auf Dein Haupt
Zum Friedenskuß und spricht — ich bin versöhnt.

Zu diesen beiden historischen Dramen, — den Namen verdienen sie, trotzdem nur im zweiten historische Persönlichkeiten, und auch hier keine Führer handelnd auftreten, — von denen das zweite zweifellos das gewaltigste Werk ist, das Wildenbruch bisher geschaffen hat — zu diesen beiden Dramen, mit ihrem streng geschlossenen Szenengefüge steht die zweite Gruppe der „Historien" in starkem Gegensatz.

Im selben Jahr, wo unser alter Kaiser hinging, ward das erste Werk dieser Gruppe, „Die Quitzow", Schauspiel in 4 Akten, vollendet. Schon damals stand der Gedanke vor der Seele des Dichters, mit diesem Werke eine neue Ära seines dramatischen Schaffens einzuleiten.

Wenige Wochen nach dem Tode des Unvergeßlichen schrieb er: „Jetzt wo das Schicksal mit so düsterm Auge auf Deutschland niederblickt, ist dies mein Werk mir tiefer und tiefer ins Herz gewachsen. Ich empfinde es wie ein Geschenk, das ich meinem Volk zu machen habe, ein Geschenk, zu dessen Empfängnis die Herzen durch den Schmerz, den großen Heilbringer für das deutsche Gemüt aufgeackert sind. Wenn Gott mir Kraft verleiht, gedenke ich an dieses erste Hohenzollern-Stück noch eine Reihe anderer zu fügen, in denen ich dies mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setze. Es sollen keine Werke für die „Litteratur", sondern für das lebendige Volk werden."

Aus diesen Worten entnehmen Sie zunächst, aus welcher ernsten Stimmung heraus jene Hohenzollerndramen erwachsen sind, um deren willen jeder Kritiker von Gestern sich berechtigt hält, die Schale seines männlichen Zornes und seiner Verachtung über den feilen Hofpoeten auszugießen.

Für jeden, der nicht absichtlich die Augen verschließt, ist klar, was dem Dichter dabei vorschwebt: Eine Dramatisierung der großen Ereignisse der vaterländischen Geschichte in ähnlicher Form und mit ähnlichem Zweck, wie dies Shakespeare in den Historien für England erstrebt und erreicht hat. Man kann mit dem Dichter darüber rechten, ob dieser Gedanke noch zeitgemäß, ob das, was

ihm vorschwebt, nicht ebenso gut und besser erreicht würde, wenn er auf der mit dem Menoniten und Vätern und Söhnen beschrittenen Bahn weiter gegangen wäre, aber das kann nur Dummheit oder Bosheit verkennen, daß er auch auf dieser neuen Bahn in reinstem Streben einzig und allein einem übermächtigen Impuls seines eigenen Innern folgt.

Ich selbst muß, trotzdem ich verstehe, wie er dazu gekommen, und trotzdem der ungeheuere Erfolg der „Quitzows" ihm zunächst Recht zu geben schien, um des deutschen Dramas und um des Dichters willen diese neueste Wendung beklagen.

Die Shakespeareschen Historien haben zur Voraussetzung die Shakespearesche dekorations- und vorhanglose Bühne; schon deswegen ist der Versuch ihrer Neubelebung auf der modernen Bühne ein Anachronismus.

Dann aber liegt für den Dichter, der ohnehin, wie wir sahen, eine starke Neigung hat, die einzelne Szene auf Kosten der Gesamtwirkung, als Bild für sich zu behandeln, eine große Gefahr darin, wenn er von vornherein auf die geschlossene, seiner Eigenart heilsamen Zwang anthuende Form des Kunstdramas verzichtet, und statt dessen eine nur durch den gemeinsamen Stoff verknüpfte, sonst ziemlich lose Aneinanderreihung einzelner dramatischer Bilder giebt.

Es ist nicht gut und nicht recht, wenn ein Dichter unserer Tage, und noch dazu einer, der mit „litterarischen" Dramen so große Erfolge errungen hat, einen Gegensatz zwischen litterarischem und Volksgeschmack nicht aufdeckte, sondern erst schafft. Darunter leidet nicht nur die Litteratur, sondern am meisten das Volk, und am allermeisten der Dichter selbst; denn indem er freiwillig auf die Erreichung des höchsten Zieles, „den Besten seiner Zeit genug zu thun", verzichtet, begiebt er sich auch zu einem Teil des Anspruchs unter den Besten aller Zeiten fortzuleben.

Ich kann es als keinen Gewinn bezeichnen, daß Wildenbruch im Generalfeldoberst und im neuen Herrn, an Stelle des für das heroische deutsche Drama seit Schiller feststehenden Verses, des fünffüßigen Jambus, den Wildenbruch zudem wie kein deutscher Dramatiker vor ihm zu handhaben verstanden hat, jetzt den alten viermal gehobenen gereimten Hans-Sachsvers, den er den deutschen Vers nennt, hat treten lassen.

Ich kann es ebenfalls als keinen Gewinn bezeichnen, daß er

abweichend von seinem frühern Grundsatz: die großen bekannten historischen Helden sind nicht die berufenen Träger einer dramatischen Handlung, nicht die That Schills, sondern wie dieser Mann durch seine That dem armen Menoniten Reinhold die Seele löst und befreit, ist der fruchtbare Keim für ein historisches Drama, — jetzt die wohlbekannten historischen Fürsten- und Heldengestalten in den Vordergrund rückt, und das Ausspielen ihrer Persöhnlichkeit zum Hauptzweck des Dramas macht. Es werden dadurch diese Kraftgestalten, die den brandenburgisch-preußischen Staat bauten, zu einer nahe an Geschwätzigkeit streifenden Redseligkeit über sich selbst und ihr Programm verführt, die nicht nur ihrem historischen Charakter zuwider, sondern auch ganz undramatisch ist.

Alle diese Bedenken und Ausstellungen, so schwerwiegender Natur sie sind, erklären und entschuldigen aber nicht den Ton, den die deutsche Kritik mit ganz vereinzelten Ausnahmen in Folge dieser neuesten Phase Wildenbruch gegenüber anzuschlagen beliebt. Abgeschmackt und grundlos zugleich ist vor allem jene künstliche Entrüstung, die über den Servilismus des Dichters geäußert ward, wegen des „neuen Herrn".

Sie entsinnen sich der Verse, die Wildenbruch zum 1. April 1890 nach Friedrichsruh sandte. Es gehört wirklich angesichts dieses Dokuments ein erstaunlicher Grad von Gedankenlosigkeit dazu, anzunehmen, der Mann, der das geschrieben, habe im selben Atem im „Neuen Herrn" den Gründer der deutschen Einheit, den Berater des glorreichen alten Kaisers, mit dem in Habsburgs Solde stehenden Ränkespinner, dem Kanzler des schwachen Kurfürsten Georg Wilhelm auf eine Stufe stellen, ja mehr als das, gradezu Bismarck als eine Art zweiten Schwarzenberg brandmarken wollen. Trotz der auf der Hand liegenden Widersinnigkeit ist dies aber nicht nur damals behauptet worden, sondern wird auch noch heute bei jeder Gelegenheit wieder aufgewärmt. Diese ganze abenteuerliche Verleumdung ist mit einem Worte widerlegt. Der „Neue Herr" war längst fertig, als die Kanzlerkrisis ausbrach. Ich selbst habe in jenen Tagen, als die Kunde von dem Entlassungsgesuch verlautete, das fertige Manuskript in Händen gehabt, und allerdings mit eigentümlichen Gefühlen das Schwarzenbergsche Wort gelesen:

Abgethan, —
Gestern der Herrscher der Mark,
Heut, wie ein stummer Mann,
Übergangen, zur Seite gestellt,
Ein blöder Zuschauer der Welt,
Ein wertloser Quark!

Ich sagte mir damals gleich, daß, wenn in einigen Monaten nun das Stück an die Öffentlichkeit komme, zuerst natürlich dieses merkwürdige Zusammentreffen allerlei Vermutungen hervorrufen werde, daß aber dieses äußere rein zufällige Zusammentreffen bis auf den heutigen Tag noch so gegen den Dichter ausgebeutet werden könnte, das habe ich nicht für möglich gehalten.

Neunte Vorlesung.

Aus früher entwickelten Gründen gebe ich keine Litteraturgeschichte der Gegenwart in diesen Vorlesungen, und lasse mich nur auf kritische Betrachtungen ein, wie sie sich dem Mitlebenden aufdrängen.

Immerhin ist es doch, grade in unserer schnelllebenden Zeit, der das Bild dessen, was vergangen ist, verfliegt wie ein Traumbild im Morgenlicht, und wäre es auch nur eine Vergangenheit von gestern, notwendig, weder die äußere Chronologie, noch auch den innern zeitlichen Zusammenhang der einzelnen litterarischen Erscheinungen untereinander ganz zu vernachlässigen. Ich führe Sie daher noch einmal zurück in den Anfang der achtziger Jahre, zu dem Zeitpunkt, von dem an wir mit dem Auftreten Ernst von Wildenbruchs in der öffentlichen Arena eine neue Epoche frischen Aufschwungs in der Litteratur, nach der Stockung der siebziger Jahre, konstatierten.

In dem zweiten Jahrzehnt nach dem großen Kriege kam die Generation endlich zu Wort, die als Knaben oder Jünglinge den Krieg noch miterlebt und nun mit ungeduldiger Spannung jahrelang darauf gewartet hatten, daß die Meister und Wortführer der Litteratur des neuen Reiches auch neue Töne und Weisen finden würden, und die in dieser Hoffnung getäuscht waren.

Zu ihnen konnte aus verschiedenen Gründen Wildenbruch nicht gezählt werden. Er hatte nicht nur schon als blutjunger Offizier 1866 mitgefochten, sondern es ging auch seine dichterische Thätigkeit schon in den Anfang der siebziger Jahre zurück; als er Anfangs der achtziger mit einem Schlage ein berühmter Mann wurde, war er kein Werdender mehr, sondern eine in sich abgeschlossene, fertige dichterische Individualität, die wohl intensiven und extensiven Wachstums fähig war, aber in allen wesentlichen

Grundzügen fertig ausgeprägt war. Auch darin unterschied er sich von dem jungen Nachwuchs, daß er nicht auf eine von außen kommende Anregung und Befruchtung wartete, sondern nur seine stark ausgeprägte Persönlichkeit dichterisch zum Ausdruck brachte. Das neue was er brachte, war nicht ein Programm, sondern er selber. Der Eindruck, den er hervorrief, war demgemäß nicht der: mit diesem Poeten beginnt eine neue Epoche. Sondern das Wort, mit dem die litterarische öffentliche Meinung auf ihn reagierte, war, recht drastisch ausgedrückt, der Ausruf: Also doch! nämlich also doch hat das große heroische Drama bei uns nicht abgeblüht, also doch ist es großer Wirkungen fähig, es hat nur an dem Rechten gefehlt, der dem scheinbar abgestorbenen Kadaver neues Blut und neues Leben einzuflößen verstand. Dieses neue Blut und Leben war aber nicht das Ergebnis eines neuen, bisher unbekannten Arkanums, sondern entsprang aus der Thatsache, daß dieser Dichter von Natur über eine ungleich größere dramatische Begabung, und zugleich einen ungleich stärkeren Pulsschlag nationalen Empfindens verfügte, als alle deutschen Dramatiker seit Schillers und Kleists Tagen.

Und wenn ihn nun die jungen Leute, die um 1880 mit schmetternden Trompetenstößen den Beginn einer neuen Ära, die von ihnen sich anheben sollte, verkündeten, als einen der Ihrigen in Anspruch nahmen und auf den Schild hoben, so erklärte sich das nur aus dem zufälligen Zusammentreffen, daß Wildenbruch, ebenso wie sie, grade erst um diese Zeit zu Worte kam.

In Wirklichkeit hatten sie nur den Grundgedanken mit ihm gemein: Der Zustand der deutschen Litteratur ist unwürdig, es sind alle Hebel anzusetzen, sie aus dieser öden Versumpfung zu befreien.

Aber während Wildenbruch diese Wandlung von innen heraus anstrebte, und auf eine zugleich kräftigere und reinere Widerspiegelung des eigentlich deutschen Gemütslebens, deutscher Denkweise hinarbeitete, erwarteten jene Jüngeren das Heil von außen her und setzten sich unter dem überwältigenden Eindruck fremder Anregungen ein Programm der Litteraturreform zusammen, das die ungleichartigsten Bestandteile enthielt, und das bei der praktischen Durchführung in Folge dessen nicht nur von den verschiedensten Seiten heftigsten Widerspruch erfuhr, sondern auch bald in seine einzelnen Bestandteile auseinander bröckelte.

Diese Bewegung, die in den achtziger Jahren anhebt und in der wir noch stehen, ist in Ernst und Spott, von Freund und

Feind oft mit der Bewegung des sog. Sturmes und Dranges in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts verglichen worden. Es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den litterarischen Zuständen von damals und jetzt obwaltet. Beide Bewegungen stellen sich dar als eine Empörung der Jugend gegen die in konventionellen Formen erstarrte Herrschaft der Alten. Beiden gemeinsam ist die überraschend schnelle Verrückung der Altersgrenze. Die litterarische Pubertät tritt 5—10 Jahre früher ein, als in normalen Zeiten. Jünglinge von 19 und 20 Jahren, die gestern noch die Schulbank drückten, geberden sich heute als die Reformatoren der Zukunft, als berufene Wortführer der Nation und — und das ist eben das eigentümlich typische, heute und damals — sie werden nicht durch die öffentliche Meinung mit einem Hohngelächter abgewiesen und der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern sie kommen zu Wort, werden gehört und werden beachtet. Dieses Gehör erzwingen sie nicht nur durch die Massenhaftigkeit ihres Auftretens, sondern durch die Art wie sie, zum Nachdenken und zum Widerspruch reizend, künstlerische Probleme neu aufwerfen oder doch in einer neuen Beleuchtung zeigen, dergestalt, daß sich die scheinbar für alle Ewigkeit festgelegten Konturen der verschiedenen Dichtungsformen verändern und verschieben.

Die Bewegung hat endlich auch das mit dem Sturm und Drang gemein, daß sie ihre Wortführer ungewöhnlich schnell verbraucht und verschlingt. Es ist ein atemloses Hasten vorwärts, und wer eben die Avantgarde führte, ist morgen im Gros, übermorgen im Hintertreffen. Wie sie früher „reif“ werden, werden sie auch früher alt. Es herrscht dort von dem für die litterarische Kriegstüchtigkeit erforderlichen Alter ungefähr dieselbe Vorstellung, wie nach den Verhandlungen jüngst im Reichstag in gewissen militärischen Kreisen über die Landwehr: Leute über dreißig Jahre sind alte Männer. Die ironische Wendung eines dieser Greise, der neulich bescheiden schrieb, er dürfe sich vielleicht noch zu den Zeitgenossen rechnen, obwohl er leider nicht mehr 19 Jahre sei, war durchaus zeitgemäß.

Ganz ähnliche Beobachtungen machen wir in der Zeit des sog. Sturmes und Dranges, des Geniewesens der siebziger Jahre.

Herder tritt als Rezensent mit 20 Jahren auf, und reitet mit 23 Jahren in den Fragmenten über die neuere deutsche Litte-

ratur gegen Lessing, den 38jährigen, in die Schranken. Lenz erscheint ebenfalls als 23jähriger mit seinen ersten Aufsehen erregenden Komödien auf dem Plan, im selben Alter Klinger. Bürger wird mit 26 Jahren durch seine Leonore berühmt, Goethe schreibt mit 23 Jahren den Götz, mit 24 den Werther! Und als er bei dem noch nicht 20jährigen Herzog Karl August Geh. Legationsrat mit Sitz und Stimme im Conseil wird, hat er noch nicht das 25. Lebensjahr vollendet; der 43jährige Wieland erscheint in dieser Umgebung fast wie ein Greis, wie denn auch der Engländer Lewes in diesem Zusammenhang ganz naiv von dem „greisen" Wieland spricht, der für die übermütigen Scherze Goethes und des Herzogs zu alt gewesen sei.

Ein derartiger Massensturm der Jugend, eine derartige Epidemie litterarischer Frühgeburten ist aber keine zufällige Erscheinung, die auch dann, wenn den großen Worten, ohne die es nun einmal die Jugend nicht thut, keineswegs entsprechend große Thaten auf dem Fuße folgen, nicht mit ein paar billigen Witzen sich abthun läßt. Der Philister, der nur die wunderlichen Schaumblasen an der Oberfläche sieht, und für den überhaupt die Litteratur nur unter dem Gesichtspunkt einer Nachmittagsschlummerlektüre für seine eigene werte Person, und des obligaten Weihnachtsbuches für Frau und Töchter in Betracht kommt, der mag so urteilen; er weiß es nicht besser. Aber wer wirklich ernsthaft ein persönliches Verhältnis zur Litteratur hat, wer nicht blos, wie leider heutzutage die Mehrheit der sog. Gebildeten, von ihr und aus ihr nur nascht, was dem Gaumen gerade behagt, als handle sichs um Konditorwaare, sondern wer sich dessen bewußt ist, daß die zeitgenössische Litteratur ein nationales Gemeingut ist, an dem nicht blos der Poet durch seine Arbeit, sondern auch jeder Volksgenosse durch sein Dasein einen Anteil hat, für das er mit verantwortlich ist, der wird derartige Eruptionen, wie wir sie jüngst erlebt haben und noch erleben, nicht mit einer Geberde der Geringschätzung oder des Ekels von sich abweisen dürfen. Grade je weniger seiner Geschmacksrichtung, seinem Ideal von den Aufgaben der Litteratur vielleicht dies Treiben zusagt, desto ernsthafter wird er sich die Frage vorlegen müssen nach den tieferliegenden Ursachen der auffallenden Erscheinungen.

Jede revolutionäre Bewegung, mag sie siegen oder niedergeworfen werden, hat ihren Grund in Fehlern, die begangen wor-

den sind seitens derer, die die Herrschaft haben. Diese Fehler sind keineswegs immer so schwer und groß, daß sie die Empörung gegen die bestehende Herrschaft rechtfertigen und entschuldigen, aber wohl sie verstehen zu lassen und zu erklären.

Wenn wir darauf hin einmal die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts und die unserer Tage ansehen, da springt uns sofort in die Augen, wie beide Bewegungen nicht nur als Revolutionen gewisse Merkmale mit einander gemein haben, sondern auch in ihren Kernmotiven sich vielfach berühren.

Das Stürmer- und Drängertum der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war ein Ansturm der leidenschaftlich empfindenden Jugend gegen die Schranken, welche gleicherweise die ästhestische Theorie und die gesellschaftliche Konvention dem unmittelbaren Ausdruck der Gefühle im Leben und in der Dichtung in den Weg stellten. Ein Protest gegen die gesamte Litteraturentwickelung seit Opitz bis auf Gottsched. Ein Heerzug vor allem gegen die zwar stark erschütterte, aber immer noch nicht gebrochene Herrschaft des französischen Klassizismus, ein Heerzug, bei dem das Feldgeschrei „Shakespeare“ war. Ein Protest ferner gegen die menschliche Gesellschaft; nicht so sehr gegen die äußere Gliederung, als ihre allgemeinen sittlichen Grundlagen und Voraussetzungen, und das Feldgeschrei war Rousseau. Ein Protest endlich gegen die gemütlose unsinnliche Korrektheit der ganzen Kunstpoesie der Pseudorenaissance, die nüchterne Farblosigkeit der Schriftsprache und unter Herders Ägide ward das neue Programm proklamiert: Horcht wie das Volk spricht und singt, habt den Mut Gesetz und Regel zu übertreten. Sinnlichkeit, Anschaulichkeit sind das erste Fundament der Poesie und der kommt dem Ideal am nächsten, der mit frischer Ursprünglichkeit sein eigenes Ich so treu wie möglich zum Ausdruck bringt, daß das Geschöpf seiner Phantasie seine Sprache spreche und seinen Ton töne. Ob wir kassisch sind, mag die Nachwelt richten.

Wer auf die Stimmen lauscht, die jetzt in den Lüften umgehen, dem mag es wohl zuweilen vorkommen, als seien das heute die nämlichen Töne wie damals, als seien dieselben Geister des Widerspruchs entfesselt gegen dieselben Schranken der Konvenienz. Und wer ein Freund bis aufs letzte Titelchen stimmender historischer Parallelen ist, wird mit stillem Behagen für den britischen Poeten und den französischen Philosophen, die der Menschheit des

18. Jahrhunderts die Augen über die wahren Ziele der Kunst und des Daseins überhaupt öffnen sollten, seinen Henrik Ibsen und seinen Friedrich Nietzsche bereit haben, und mutatis mutandis ist alles dasselbe heute wie damals.

Aber täuschen wir uns nicht. Große Ähnlichkeiten sind vorhanden; doch größer sind die fundamentalen Verschiedenheiten. Der Sturm und Drang der Herder, Goethe und Genossen war eine hervorragend nationale Bewegung. Es galt nicht nur eine Wiederherstellung der seit Opitz Tagen mißachteten und unterdrückten volkstümlichen Elemente in der Litteratur, sondern es handelte sich auch ebenso sehr um eine germanische Reaktion gegen das Bildungsideal der romanischen Pseudorenaissance, einen Befreiungskampf mit einem Wort gegen eine mehr als zweihundertjährige Fremdherrschaft auf litterarischem Gebiet. Ferner bedeutete der Sturm und Drang der Herder und Genossen so recht eigentlich die Empörung des impulsiven Talents, des von der Fülle der Gesichte berauschten, in naiver Freude schaffenden Genies, gegen die abstrakte Regel, die blasse Theorie. Selbst Herder, dessen sprachphilosophische und ästhetische Schriften die theoretische Rüstkammer des Stürmer- und Drängertums bildeten, trägt seine Gedanken mehr im Tone eines inspirierten Propheten, als eines mit Schlüssen der Vernunft systematisch eine fehlerhafte Anschauung bekämpfenden Philosophen vor.

Und nun, unsere Stürmer und Dränger von heute: Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!

Das entscheidende Merkmal dieser Bewegung ist der internationale, ich hätte fast antinationale Zug gesagt, und ein starkes Überwiegen der blassen Abstraktion, ein Hang zur Theorie, zu theoretischen Haarspaltereien. Es fehlt nicht an starken ursprünglichen Talenten, aber einstweilen werden sie noch gedrückt durch die Übermacht ausländischer Vorbilder und auf Schritt und Tritt gehemmt durch den Ballast theoretischer Schrullen, die deshalb, weil sie von gestern sind, nicht weniger Ballast sind.

Unsere Stürmer und Dränger von heute haben gar keinen Ehrgeiz nationale, wohl aber moderne Schriftsteller zu sein.

„Die Moderne“ das ist das Ideal, das ihnen vorschwebt. Früher sagte man „das Moderne“; sehr bezeichnend ist das Femininum an Stelle des Neutrum getreten, denn auch dieses Ideal ist ein varium et mutabile, schlangenartig Farbe und Gestalt jeden

Augenblick verändernd. Fast jeder versteht daher unter „der Moderne“ etwas anderes als sein dem gleichen Ideal zustrebender Nebenmensch. — Der gemeinsame Nährboden, aus dem dieses Ideal seine Nahrung zieht, ist leider die moderne Nervosität und Hysterie. Auf diesem Grunde entwickeln sich je nach der Individualität, dem Bildungsgang, dem Temperament, die verschiedenartigsten Erscheinungen: krassester Materialismus, mystischer Spiritismus, demokratischer Anarchismus, aristokratischer Individualismus, pandemische Erotik, sinnabtödtende Askese. Gemeinsam ist auch allen der Drang, die verschiedenen Formen der Empfindungswelt und Weltanschauung in denkbar kräftigst auf die Sinne wirkender Gestalt, in peinlich treuester Wiedergabe der natürlichen Erscheinungen zum Ausdruck zu bringen, unter gewaltsamer Sprengung der hergebrachten technischen äußeren Formen, sobald diese der rücksichtlosen Durchführung dieses Programms widerstreben. Wahrheit ist die Parole, Wahrheit um jeden Preis, mag sie Euren konventionellen Moralgesetzen und Euren ebenso konventionellen Vorstellungen von Schönheit noch so sehr widerstreben; eine neue Zeit ist angebrochen, die mit all diesen alten Vorurteilen aufräumt und deren neue künstlerische Ideale wir Poeten am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts zu verwirklichen berufen sind!

In demselben Jahre, wo zuerst diese revolutionären Stimmen in die Öffentlichkeit drangen, war gerade ein Jahrhundert vergangen, daß ein Poet des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts in der heiligen Morgenfrühe eines Spätsommertags in stiller Seele Zwiesprach hielt mit jener Göttin, „Wahrheit“ genannt, als deren berufene Propheten unsere neuesten Heißsporne so lärmend sich geberden:

> Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
> Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
> Daß ich erwacht, aus meiner stillen Hütte
> Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
> Ich freute mich bei einem jeden Schritte
> Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
> Der junge Tag erhob sich mit Entzücken
> Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

In dieser reinen, kühlen, morgenfrischen Stimmung erscheint sie ihm, eine Lichtgestalt aus den umhüllenden Nebeln empor steigend:

Ein göttlich Weib,
Kein schöner Bild sah ich in meinem Leben,
Sie sah mich an und blieb verweilend schweben.

Kennst Du mich nicht? sprach sie mit einem Munde,
Dem aller Lieb und Treue Ton entfloß:
Erkennst Du mich, die ich in manche Wunde
Des Lebens Dir den reinsten Balsam goß?
Du kennst mich wohl, an die zu ew'gem Bunde
Dein strebend Herz sich fest und fester schloß.
Sah ich Dich nicht mit heißen Herzensthränen
Als Knabe schon nach mir Dich eifrig sehnen?

Ja! rief ich aus, indem ich selig nieder
Zur Erde sank, lang hab ich Dich gefühlt;
Du gabst mir Ruh, wenn durch die jungen Glieder
Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt;
Du hast mir wie mit himmlischem Gefieder
Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt;
Du schenktest mir der Erde beste Gaben,
Und jedes Glück will ich durch Dich nur haben!

Dich nenn ich nicht. Zwar hör' ich Dich von vielen
Gar oft genannt, und jeder heißt Dich *sein*,
Ein jedes Auge glaubt auf Dich zu zielen,
Fast jedem Auge wird Dein Strahl zur Pein.
Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Gespielen,
Da ich Dich kenne, bin ich fast allein;
Ich muß mein Glück nur mit mir selbst genießen,
Dein holdes Licht verdecken und verschließen.

Sie lächelte, sie sprach: Du siehst, wie klug,
Wie nötig war's, Euch wenig zu enthüllen!
Kaum bist Du sicher vor dem gröbsten Trug,
Kaum bist Du Herr vom ersten Kinderwillen,
So glaubst Du Dich schon Übermensch genug,
Versäumst die Pflicht des Mannes zu erfüllen!
Wie viel bist Du von Andern unterschieden?
Erkenne Dich, leb mit der Welt in Frieden!

Verzeih mir, rief ich aus, ich meint' es gut;
Soll ich umsonst die Augen offen haben?
Ein froher Wille lebt in meinem Blut,
Ich kenne ganz den Wert von Deinen Gaben!
Für andere wächst in mir das edle Gut,
Ich kann und will das Pfund nicht mehr vergraben!
Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?

Und wie ich sprach, sah mich das hohe Wesen
Mit einem Blick mitleid'ger Nachsicht an:
Ich konnte mich in ihrem Auge lesen,
Was ich verfehlt und was ich recht gethan.
Sie lächelte, da war ich schon genesen,
Zu neuen Freuden stieg mein Geist heran;
Ich konnte nun mit innigem Vertrauen
Mich zu ihr nah'n und ihre Nähe schauen.

Da reckte sie die Hand aus in die Streifen
Der leichten Wolken und des Dufts umher;
Wie sie ihn faßte, ließ er sich ergreifen,
Er ließ sich ziehn, es war kein Nebel mehr,
— — — — — — — — — — — — — — —
Nun sah ich sie den reinsten Schleier halten,
Er floß um sie und schwoll in tausend Falten.

Ich kenne Dich, ich kenne Deine Schwächen,
Ich weiß, was Gutes in Dir lebt und glimmt!
— So sagte sie, ich hör' sie ewig sprechen —
Empfange hier, was ich Dir lang bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an Nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Und wenn es Dir und Deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!
Sogleich umsäuselt Abendwindes Kühle,
Umhaucht Euch Blumen-Würzgeruch und Duft.
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

So kommt denn Freunde, wenn auf Euren Wegen
Des Lebens Bürde schwer und schwerer drückt,
Wenn Eure Bahn ein frischerneuter Segen
Mit Blumen ziert, mit goldenen Früchten schmückt,
Wir gehn vereint dem nächsten Tag entgegen!
So leben wir, so wandeln wir beglückt.
Und dann auch soll, wenn Enkel um uns trauern,
Zu ihrer Lust noch unsre Liebe dauern!

Hat er wahr prophezeit der große Dichter des achtzehnten Jahrhunderts, der an der Schwelle des Mannesalters aus dem wogenden Meer stürmischer Jugendleidenschaften auftauchend, der

Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit, als köstlichstes Geschenk begrüßend, dieses Göttergeschenk im unvergänglichen Glanze strahlen sah, zur Lust der Enkel?

Haben nicht vielmehr die trübblickenden Unheilsverkünder recht, die angesichts der Wahrheit, die heute unsere Dichter predigen, den Ruin der Kunst, die das Erbteil der Großen des achtzehnten Jahrhunderts war, verkünden, und haben nicht ebenso unsere neuesten Poeten recht, wenn sie, triumphierend auf ihre Wahrheit, die keinen Schleier mehr giebt und nimmt, hinweisend, ein neues Evangelium verkünden, die größte Offenbarung auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens seitdem die Welt steht?

Ist es möglich, daß zwischen dieser Kunstauffassung Goethes und der unserer Modernen eine Brücke, irgend welcher Ausgleich, irgend welche Verständigung sich findet?

Wer nur aus der Ferne die Wogen rauschen hört, mag wohl so urteilen, und wer in seinem innersten Herzen den Idealen der alten Zeit zugewandt ist, der mag wohl verzweifelnd das Haupt verhüllen vor diesem Hexensabbath, der nun hereinbricht. Wer aber hellen furchtlosen Auges den Dingen ins Antlitz schaut, der braucht nicht zu verzagen. Wer noch nie ein Gewitter erlebt hat, der mag wohl, wenn die Sonne bei Tag ihren Schein verliert, schwarzblau und fahlgelb riesenhaft die Wolken sich aufthürmen, wenn die Blitze zucken, die Donner rollen, und hier und dort im rasenden Sturm morsche Äste krachen, glauben, das sei der Anfang vom Ende.

Wer aber die Naturgesetze kennt, wer einmal die erquickende Frische nach einem Gewitter miterlebt hat, der bleibt auch dann ruhig wenn es ihn etwa selbst auf freiem Felde überrascht, denn er weiß, diese Entladung ist notwendig und heilbringend. Es ist ein Aufruhr der Elemente, der in dem gesetzmäßigen Wechsel der Naturerscheinungen nur eine Episode ist. Ein Paroxysmus, der je gewaltiger er sich äußert um so schneller sich selber aufzehrt.

Und wer die Geschichte des geistigen Lebens der Völker kennt, dem sind diese Gewitterstürme, die die schwüle Luft reinigen, auch auf diesem Gebiete eine wohlbekannte und keineswegs fürchterliche Erscheinung.

Die ärgste Enttäuschung erfahren schließlich nicht die, welche in diesem Ungewitter ihre liebe kleine Welt glauben in Trümmer gehen zu sehen, sondern die jungen Herren, die jetzt mit Blitz und

Donner stürmen, in dem Wahn das sei nun das poetische Anregungsmaterial der Zukunft überhaupt. Wenn sie kein anderes meistern lernen, dann werden sie bald hinweggespült sein in dem Wirbel, den sie selber aufgewühlt. Für die aber von ihnen, welche nicht nur berufen, sondern auserwählt sind, nun, für die wird früher oder später auch ein Tag nicht der Buße, aber der Einkehr bei sich selber kommen, wo sie, ohne von berechtigter Eigenart ihrer Persönlichkeit und ihrer Zeit auch nur ein Atom zu opfern, doch ihren Frieden machen mit den Gesetzen der Schönheit und Harmonie; wo auch sie aus Nebeln auftauchend der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit entgegennehmen. Mag sie auch den Kindern des 20. Jahrhunderts ein anderes strengeres, ernsteres Gesicht zeigen, als jene Morgenglanzerscheinung dem Dichter des 18. Jahrhunderts.

Dann wird auch von ihnen das schöne Wort gelten können, das einer der trotzigsten und ungefügsten Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts, Klinger, als reifer, abgeklärter Mann auf sich und seinesgleichen anwenden durfte:

„Ich kenne keinen reineren Genuß als einen Mann zu sehen von hellem Verstande, von durch Wissenschaften, Welt und Erfahrung ausgebildetem Geiste, der ganz seinen Pflichten lebt und jede derselben so erfüllt, daß man das Gepräge dieses Geistes an jeder erkennt. Hat das Herz seine Wärme dabei nicht verloren, ist sie nur geläutert, ruht der Geist nur schwebend auf dem Herzen und doch von ihm getragen; sieht man die Strahlen der Begeisterung in den Augen dieses Mannes ohne allen Anstrich des lodernden, dampfenden Enthusiasmus, den grellen Widerschein des Blutes, so gewährt der Anblick eines solchen Mannes einen erhabenen Genuß; er steht als Rechtfertigung der Menschheit gegen die da, welche sie darum zu erniedrigen streben, weil sie zu feig und schlecht sind sich zu ihr emporzuheben."

Auch über sie wird dann vielleicht die gährende Jugend eines späteren Zeitalters als über Renegaten und entnervte Greise den Stab brechen; jene Jugend, die, wie der Baccalaureus im Faust, es zu allen Zeiten „anmaßlich" findet:

Daß zur schlechtsten Frist,
Man etwas sein will, wo man nichts mehr ist.

Der „das Alter ein kaltes Fieber" ist:

Im Frost von grillenhafter Not.
Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So ist er schon schon so gut wie todt!

und die, ganz wie jener Baccalaureus, auf dem Schein steht:

Dies ist der Jugend edelster Beruf!
Die Welt sie war nicht, eh' ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf.

Und dann, wenn diese Stimmen zu ihnen heraufschallen, dann werden auch sie, gleich dem Alten von Weimar, eigner Jugendtage gedenkend, und eignen Wertes bewußt, lächelnd zu dem Schlusse kommen:

Doch sind wir auch mit Diesem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders sein.
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es giebt zuletzt doch noch e' Wein!

Diese Worte spricht im Faust Mephisto. Es ist aber keine mephistophelische Stimmung darin, sondern milde Lebensweisheit des wirklich freien Geistes, dem nichts menschliches fremd ist. So ist es auch keine mephistophelische Stimmung, aus der heraus ich diese Worte gewissermaßen als Motto vor die folgenden Betrachtungen über Leben und Treiben unserer Jüngsten auf dem Parnaß stelle, sondern ich schicke sie voran, weil sie im Verein mit einem andern Goethischen Wort den Standpunkt bezeichnen, den ich für die Beurteilung der hier in Betracht kommenden Persönlichkeiten und Dichtungen für den einzig richtigen halte. Das andere Goethische Wort aber ist:

Unbesonnenheit ziert die Jugend,
Sie will eben vorwärts streben.
Der Fehler wird zur Tugend,
Im Alter muß man auf sich Acht geben.

Zehnte Vorlesung.

Ich habe die Bewegung der Moderne als international bezeichnet, im Gegensatz zu der des Sturmes und Dranges; ich hätte sie auch als eine hervorragend unhistorische bezeichnen können.

Insofern zeigt sie eine eigentümliche Ähnlichkeit mit zwei viel früheren litterarischen Reformbewegungen, nämlich der im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, die ihre schärfste Ausprägung durch die Persönlichkeit des Schlesiers Martin Opitz erhielt, und der, welche hundert Jahre später sich an Johann Christoph Gottsched anknüpfte.

Mit der ersten vor allem hat sie gemein den unhistorischen Zug, dieses Hindrängen auf radikales Abbrechen aller Brücken mit der Vergangenheit; mit beiden den Mangel eigentlichen Verständnisses für die nationalen Bedürfnisse, jenes Draufloswirtschaften nach fremden Mustern, ohne Rücksicht darauf, ob das Modell unsern berechtigten nationalen Eigentümlichkeiten, Neigungen u. s. w. entspricht.

Genau so wie Opitz und Gottsched mit romanischen Pfropfreisern die verwilderte Litteratur ihrer Tage glaubten veredeln zu können, weil sie die Überlegenheit der romanischen Litteraturen lebhaft empfanden, genau so haben unsere jungen Reformer, Ausschau in der Fremde haltend, was doch in unsere stagnierende Litteratur frisches Leben bringen könne, kein Bedenken getragen mittelst einer Transfusion, aus slavischem, nordischem und französischem Blute dem schlaffen Organismus der deutschen Litteratur allerlei Stoffe zuzuführen, ohne Rücksicht darauf, ob diese Blutmischung nun grade für diesen Organismus zuträglich und wohlthätig sei.

Die heutige Bewegung trägt mehr noch als jene erwähnten früheren den Stempel eines Versuches, unternommen von Leuten,

die um jeden Preis entschlossen sind, der deutschen Litteratur den ihr gebührenden Platz in der Weltlitteratur, den sie aus verschiedenen Gründen verloren zu haben schien, wieder zu erobern und zwar zunächst dadurch, daß soviel als möglich dem Fremden nachgebildet wurde. Mit noch viel größerer Pietätlosigkeit als jene Reformer des siebzehnten Jahrhunderts, die wirklich aus einer argen Wildnis sich herausarbeiten mußten, wird dabei unbedenklich mit allen litterarischen Überlieferungen gebrochen, sobald diese irgendwo in Widerspruch zu den neuen Götzen zu treten scheinen. Die gelegentlichen Verbeugungen, die einem der Alten gemacht werden, täuschen darüber nicht hinweg, daß es auf einen radikalen Bruch am letzten Ende abgesehen ist; auf eine völlige Revolution, die mit der Bourgeois-Litteratur ebenso tabula rasa machen will, wie die sozialdemokratische mit der Bourgeoisgesellschaft. Es hängt das allerdings zum Teil damit zusammen, daß auch thatsächlich die litterarischen Revolutionäre politisch sich mehr oder minder entschieden zu wesentlichen Programmpunkten der sozialdemokratischen Partei bekennen.

Denn vergessen wir nicht: Die Erfahrung lehrt zwar, daß derartige litterarische Revolutionen so alt sind wie die Litteratur überhaupt; und daß es daher eine arge Übertreibung und Selbsttäuschung ist, wenn unsere jüngsten Umstürzler für sich und ihre Bestrebungen eine uneingeschränkte Urtümlichkeit in Anspruch nehmen. Das aber ist selbstverständlich, daß die Erscheinungsformen derartiger Revolutionen bedingt und beeinflußt werden durch die jeweilige Kultur, politische und soziale Strömungen, und so trägt allerdings die Bewegung, in der wir mitten drin stehen, Züge, die eben nur erklärlich, möglich sind in dem Kulturleben, wie es das ausgehende neunzehnte Jahrhundert entwickelt hat.

Was wußten unsere Großväter von der Fülle von Problemen, von tiefeingreifender Bedeutung nicht nur in die intellektuelle, sondern auch die moralische Sphäre unseres Seins, die die naturwissenschaftliche Forschung in den letzten beiden Menschenaltern zu Tage gefördert hat? Wer konnte noch vor vierzig Jahren auch nur entfernt die Umgestaltungen voraussehen, die die ungeheure Entwickelung der Industrie mit den beiden Kräften Dampf und Elektrizität hervorgerufen hat: Die Umwandlung aus einem wesentlich Ackerbau treibenden Volk in ein wesentlich Industrie treibendes Volk, den flutartigen Zustrom der Arbeitermassen vom platten Lande in die großen Industriecentren, das dadurch bedingte Aufkommen

eines physisch und wirtschaftlich im Keim verkümmerten Proletariats, das in seiner Massenhaftigkeit und begünstigt durch die gleichzeitige politische Entwickelung zu einem ausschlaggebenden, Berücksichtigung heischenden Faktor im öffentlichen Leben geworden ist, der bei jeder Erörterung politischer oder wirtschaftlicher Fragen wie eine falschgestimmte Saite in grellem Mißklang mitschwingt und zum harmonischen Ausgleich dräuend mahnt.

Wer hatte vor vierzig Jahren eine Ahnung davon, mit welcher Geschwindigkeit das ganze moderne Verkehrsleben mit seiner alle Nerven anspannenden und reizenden hemmungslosen Unruhe das Nervensystem der heranwachsenden Generationen in einen Zustand dauernder Überreizung, eine Hyperästhesie in Bezug auf alle psychischen Einwirkungen versetzen würde, deren Erscheinungsformen auch nicht mehr annähernd als normal gelten können, und die jetzt vor Allem durch die Art, wie sie sexuelle Probleme in der Litteratur behandelt, nicht nur Staatsanwälten den Schlummer raubt, sondern neuerdings sogar auch in widerwärtigem Zusammenhang mit gewissen Mordprozessen zu einer Revision des Strafgesetzbuchs Veranlassung gegeben hat. Das alles sind Erscheinungsformen, welche — leider! — die eigentümlichen Züge unseres Zeitalters tragen, und die in Folge dessen der Litteraturrevolution einen persönlichen Stempel aufprägen.

Auch das mag noch als Besonderheit gelten, daß der internationale antinationale Zug begünstigt wird durch die ungeheuren Erleichterungen des Verkehrs, welche die geistigen Strömungen der Völker untereinander in einer früher nicht geahnten Schnelligkeit vermitteln, nicht nur mittelst des gedruckten Worts, sondern auch durch persönliches Kennenlernen, den Gedankenaustausch von Mund zu Mund.

Das in Quartaneraufsätzen zu Tode gehetzte Thema: Das Leben eine Reise! ist jetzt für den Menschen an der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts in eigentümlicher Weise eine Wahrheit geworden. Die Fülle von wechselnden sinnlichen Eindrücken, die ohne große Mühe ein Mensch unserer Tage in sich aufnehmen kann und aufnimmt, ist im Vergleich zu dem verhältnismäßig spärlichen Vorrat, mit dem der Durchschnitt noch bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts sich begnügte, überwältigend.

Diese Masse der Eindrücke wirkt aber auch belebend, anregend auf die Schärfe und Genauigkeit der Beobachtung.

Der moderne Mensch, der überhaupt Beobachtungsgabe besitzt, wird dadurch, daß ihm, im Gegensatz grade zu der bisherigen Entwickelung der modernen Kultur, viel mehr und viel mannigfaltigere Eindrücke durch Auge und Ohr in natura vermittelt werden, nicht nur durchweg das Eigentümliche der sinnlichen Erscheinungen viel schneller und schärfer fassen und festhalten, als wenn er es auf dem Wege der Abstraktion, aus einer Beschreibung, durch Lektüre in sich aufnimmt, sondern er wird auch, wenn er diese Eindrücke dichterisch verwerten will, ein ungleich größeres Bedürfnis nach sinnlicher Anschaulichkeit, nach genauer Wiedergabe empfinden als der Buchmensch. Ja er wird in dem Bestreben, das natürliche Bild so treu, so sinnlich wie möglich wiederzugeben, häufig zu so drastischen, so gewagten spitzfindigen Ausdrucksmitteln greifen, daß dem hieran nicht gewöhnten Durchschnittsleser mit von Natur geringerer und durch Mangel an Übung weniger entwickelter Beobachtungsgabe für einen großen Teil der hier geschilderten Abtönungen der Sinneswahrnehmung das Organ zur Aufnahme, zum Verständnis fehlt.

Es ist kein Zufall, daß dieser Drang zum Naturalismus sich grade jetzt auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens regt. Es ist das in diesem Falle nicht nur eine durch den Widerspruchsgeist hervorgerufene Gegenströmung gegen die Stilisierung und Idealisierung der natürlichen Dinge, die seit den Tagen der Renaissance die herrschende Richtung in Litteratur und Kunst war, sondern mindestens ebenso sehr die physiologische Folge der durch die eigentümlichen Kulturbedingungen der neuesten Zeit gesteigerten Reizbarkeit unserer Sinnesorgane.

Der moderne Mensch empfindet die idealisierenden Konturen eines menschlichen Körpers, die stimmungsvoll abgetönten Farben eines Landschaftsbildes, die in der Seele unserer Altvordern jenes Lustgefühl wachriefen, das als das Wesen des Kunstgenusses galt, als einen Fehler wider die Natur; als etwas Falsches, Unwahres. Seine Seele wird dadurch nicht in sympathische Mitschwingungen versetzt, sondern es wird vielmehr eine Dissonanz geweckt, die direkt ein Unlustgefühl zur Folge hat.

Es ist nun nur natürlich, daß die Maler, Bildhauer und Dichter als die von Haus aus reizbareren Naturen den aus dieser veränderten und verschärften Beobachtungsweise sich ergebenden Wechsel des Kunstgeschmacks schneller und radikaler durchmachen,

als die große Menge derer, die der Kunst und Litteratur nur als Empfangende, Genießende gegenüberstehen.

Daher ergiebt sich jener scharfe Gegensatz zwischen den Vertretern der modernen Kunst und Litteratur und einem großen Teil ihres Publikums. Erst sehr allmählich kann sich hier ein Ausgleich anbahnen. Ein Ausgleich, der aber nicht etwa darin besteht, daß der bisher herrschende Kunstgeschmack sich bankerott erklärt und das Publikum bedingungslos sich der neuen Kunst verschreibt, sondern nur darin, daß die Organe des Publikums sich allmählich auch entsprechend verfeinern, daß die Treue und absolute Wahrhaftigkeit seelischer oder sinnlicher Gemälde ihnen an sich künstlerischen Genuß zu gewähren vermag, und daß anderseits die schaffenden Künstler, Maler, Bildhauer, Dichter auf jene das Schönheitsgefühl beleidigenden Reizmittel und Effekte verzichten, die mit der Treue gegen die Natur, der künstlerischen Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit nichts zu thun haben.

Es ist nur natürlich, daß eine Kunstrichtung, die im Gegensatz zu einer konventionellen unbedingt auf harmonische Ausgleichung aller Dissonanzen für Auge, Ohr und Gemüt, selbst auf Kosten der inneren Wahrscheinlichkeit, hinarbeitenden Kunstübung aufkommt, zunächst als Trumpf die schroffsten Gegensätze ausspielt, daß also der Grundsatz rücksichtsloser Wahrhaftigkeit zunächst in einem einseitigen Kultus des Häßlichen, und zwar sowohl in moralischer wie ästhetischer Beziehung sich äußert.

Diese Erscheinung ist typisch für alle derartigen Gegenströmungen.

Ich erinnere nur daran, daß z. B. im siebzehnten Jahrhundert im Gegensatz zu den konventionellen Formen des höfischen Romans, des Schäferromans und des sog. heroisch galanten Romans, die beide als Urbilder des falschen Idealismus gelten können, der spanische Schelmenroman aufkommt, dessen Helden aus der Hefe des Volkes stammend, ebenso in Frechheit und Lastern excellieren, wie die Helden der Moderomane, Prinzen und Prinzessinnen, in maßloser Tugend und geschraubter Sittigkeit, und die deshalb ein ebenso wohlerworbenes Anrecht auf Galgen und Rad, wie jene auf den Thron und die tugendhafte Prinzessin haben.

Diese typische Erscheinung ist es aber grade, die häufig und so auch wieder jetzt die ängstlichen Gemüter am meisten beunruhigt. Grade der Entwickelungsgang auf dem Gebiet der Malerei, die in

der naturalistischen Bewegung einen ziemlichen Vorsprung vor der Litteratur hat, sollte jetzt wenigstens vor dem Trugschluß bewahren, daß derartige Ausschreitungen des Naturalismus, die nur das Häßliche als würdigen Gegenstand künstlerischer Darstellung anerkennen, etwas anderes sind als eine vorübergehende Erscheinung.

Alle diese mehr oder minder liebe- und talentvoll ausgearbeiteten Gemälde niederster menschlicher Leidenschaften, jene mit photographischer Genauigkeit das Leben der Halb-, Viertels- und Achtelswelt widerspiegelnden Schilderungen, jene mit unheimlicher Sachkenntnis bearbeiteten Kapitel des sexuellen Lebens überhaupt, von Zolas Nana angefangen bis Strindbergs Julia — um gleich die Originale zu nennen —, alles das sind ja nur Studienköpfe, Skizzen einer vom Konventionellen zum Charakteristischen sich durcharbeitenden Kunst.

Und dann noch eins. Unsere Schriftsteller der neuen Richtung sind noch jung, sehr jung zum Teil. Sehen wir von den Einflüssen des elterlichen Hauses ab, die erfahrungsgemäß in dem Zeitraum, in dem die Persönlichkeit durch Berührung mit der Außenwelt ihre ergänzenden, abschließenden Züge erhält, mehr oder weniger latent werden, so ist, was sie vom Leben und der menschlichen Gesellschaft aus eigener Beobachtung kennen, ein winziger Ausschnitt, und zwar nicht der beste.

Der Zug zum Weibe ist bei dem normalen Menschen in diesen Jahren am stärksten, und ohne daß er deshalb einen grobsinnlichen Charakter zu tragen braucht, bringt dieser Zug ihn vorwiegend in Berührung mit Elementen, die ihn das moderne Weib nicht von der idealen Seite kennen lernen lassen.

Es ist nur natürlich, daß der nach Darstellung des Lebens lechzende junge Mann die Eindrücke, die er hier empfängt, und die je unschuldiger er an die Dinge herangetreten ist, um so stärker auf ihn wirken, in seinen ersten Skizzen festzuhalten sucht, und von seiner ersten Studienreise eine Ausbeute mitbringt, die nicht grade als salonfähig bezeichnet werden kann. Es ist ferner psychologisch sehr erklärlich, daß er nun auf seiner bescheidenen Kenntnis des menschlichen Lebens fußend ganz naiv verallgemeinert und des fröhlichen oder vielmehr traurigen Glaubens lebt, er habe die Menschheit an der Quelle studiert und die Sphinx, das moderne Weib, habe für ihn kein Rätsel mehr. Er ahnt nicht, daß das was er

für den Urquell hält, nur ein arg getrübtes Abwässerlein ist, dessen Organismen allerdings viel stärkere und viel gefährlichere Zersetzungskeime in sich tragen, als die Masse der Philister ahnt, das aber doch Gott sei Lob und Dank noch nicht die Welt ist. Es ist schließlich psychologisch erklärlich, daß der junge Mann nun auf Grund seiner tiefen Menschenkenntnis geneigt ist, alle, die das Leben nicht für einen Sumpf mit Giftblumen erklären, und die menschliche Gesellschaft, vor allem die Frauen, für eine Horde gezähmter Bestien, von niederen Trieben allein regiert, anerkennen, für marklose Idealisten, schönfärberische Heuchler, Lügner und Cretins zu erklären.

Es kommt die Zeit, wo die vielleicht bitteren Erfahrungen, die ihn in diesen Abgrund des Pessimismus gestürzt hatten, ihren Stachel verlieren, wo die dampfende Hitze der Leidenschaft des empörten Blutes verraucht ist, und wo die in den Wirbelstürmen der ersten Kämpfe mit der Außenwelt in die tiefsten Tiefen der menschlichen Brust zurückgescheuchten freundlicheren und reineren Vorstellungen ausgleichende Macht gewinnen. Wo er nicht mehr im Weibe nur noch den Dämon sieht, der schrankenlose Sinnlichkeit hinter der Maske scheinheiliger Tugend verbirgt, der von geheimen Gelüsten verzehrt mit allen Mitteln raffinierter Koketterie auf den Mann Jagd macht und nicht eher ruht, als bis Standesamt oder Kirche sie an das Ziel ihrer Wünsche und ihres Ehrgeizes geführt hat; und wo ihm ebenso nicht mehr jedes Weib, das offen seiner Leidenschaft die Zügel schießen läßt, allein um deßwillen als die freiere, vornehmere, edlere Natur erscheint, im Gegensatz zu denen, die streng und keusch ihren Weg wandeln, und die er deshalb für Heuchlerinnen hält.

Es wird die Stunde kommen, wo er sich auf die Zeiten besinnt, da zuerst die Frau in seinem Leben Leitstern gewesen, der Tage, wo er unter den Augen der Mutter, von ihren Händen geleitet, zuerst mit den Dingen der Außenwelt in Berührung trat, wo er mit ihren Augen sehen lernte und wo ihr Wort für ihn das Evangelium lauterster Wahrheit war. Und in dem Maße als diese latent gewesenen Eindrücke wieder Macht gewinnen, wird er auch für die ihn jetzt umgebende Welt nicht die einfältige Vertrauensseligkeit des Kindes, aber die ungetrübte Klarheit des Urteils wieder gewinnen.

Die Erotik spielt aber nicht allein um deßwillen eine so ver-

hängnisvolle und für den oberflächlichen Beobachter ausschlaggebende Rolle in unserer modernen Litteraturbewegung, weil in ihr und mit ihr der Erfahrungskreis des jungen Schriftstellertums in vielen Fällen geschlossen ist, sondern weil hier auch eine gesunde Reaktion gegen eine höchst bedenkliche, im innersten Kern unsittliche Prüderie zum Ausdruck kommt.

Die Begriffe nicht so sehr von dem was sittlich und unsittlich, als was in der guten Gesellschaft, d. h. in der Gesellschaft edler Frauen, anständig und erlaubt ist, zu sagen und zu thun, sind ja etwas nach Zeitaltern und Völkern ungemein wechselndes.

Boccaccio läßt nicht nur seine nach modernem Begriff in Frauengesellschaft „unmöglichen“ Geschichten vor einem Kreise edler Frauen und Jungfrauen erzählen, die zwar gelegentlich bei gar zu heikeln Histurien erröten, aber ernstlichen Unwillen nie verraten, ja er legt dergleichen sogar ihnen selbst als Erzählerinnen in den Mund. Und es ist kein Zweifel, daß unsere Ahnfrauen im 16. Jahrhundert, wenn sie nicht überhaupt aller Weltlust abgeschworen hatten, in Arigos prächtiger treuherziger Übersetzung die losen Scherze des bösen Italieners mit Behagen gelesen haben werden, die heutzutage in regelmäßigen Intervallen das Sittlichkeitsgefühl irgend eines in müßiger Weile reizbaren Staatsanwalts empören. Das Alles gehörte in den Kreis der natürlichen Dinge, über die man wohl in aller Ehrbarkeit lachen und scherzen konnte.

Weniger harmlos und naiv sind schon die erotischen Ausschreitungen, die sich, ebenfalls ohne Anstoß bei den Frauen zu erregen, die Poeten des 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts erlauben. Sie erklären sich aber aus Launen der Mode. Launen, die heute für unser Gefühl unanständig sind. Die Tracht des 17. und 18. Jahrhunderts erlaubt den ehrbaren Frauen und Mädchen eine Entblößung der Büste, die in der heutigen guten Gesellschaft einfach als Gipfel der Schamlosigkeit erscheinen würde. Ein stehendes Motiv in der erotischen Lyrik des 17. Jahrhunderts und auch noch des 18. bis tief in die Anakreontik hinein, sind die Freiheiten, die sich der Liebhaber an dieser Stelle erlaubt, und über welche das Mädchen mehr oder minder ernstlich schmollt. Der Stil der sog. zweiten schlesischen Schule bringt es zwar mit sich, daß hier gelegentlich auch der Schmutz und die rohe Gemeinheit

sich breit machen, im allgemeinen muß man aber doch sagen, daß an sich die Verwertung dieses Motives für die Auffassung jener Zeiten nicht anstößiger ist, als etwa in einem modernen erotischen Gedichte ein dem Munde geraubter Kuß. Es ist sehr bezeichnend, wie sich mit der Mode auch das Anstandsgefühl geändert hat. Der junge Leipziger Goethe schreibt noch ganz unbefangen:

Es küßt sich so süße der Busen der Zweiten,
Als kaum sich der Busen der Ersten geküßt.

1789 für die erste Gesamtausgabe ändert er:

Es küßt sich so süße die Lippe der Zweiten u. s. w.

Ich möchte ferner daran erinnern, daß in derselben Zeit fast wo Goethe das Wort dichtete:

Willst Du genau erfahren was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an.

in dem Kreise der Frauen, die er hier mit im Auge hatte, die für unser Gefühl widerwärtig lüsterne Muse Wielands durchaus gesellschaftsfähig war, und daß des jüngern Crebillon alles eher als kindliche Märchen in eben diesem Kreise harmlos von Hand zu Hand gingen und Gelegenheit zu allerlei Scherzen zwischen Goethe und seinen Freundinnen gaben.

Aber grade der Einfluß Goethes, dieses Freundes und Lieblings der Frauen, dessen größtes Lebenswerk bezeichnend genug mit den Worten ausklingt „Das ewig Weibliche zieht uns hinan!“ ist es gewesen, der nicht zum wenigsten die letzten Reste selbstverständlicher Erotik, naiver Behandlung natürlicher Dinge mehr und mehr aus der salonfähigen Litteratur verdrängte. Nicht durch seine eigenen Dichtungen, in denen er vielmehr bis ins hohe Alter hinein ohne den leisesten Anflug von Lüsternheit kräftiger natürlicher Sinnlichkeit ihr Recht gewahrt hat. Er selbst mußte es erfahren, daß die Frauen, denen er ein so hohes Richteramt eingeräumt, ihm seine römischen Elegien, die allerdings keine Lektüre für junge Mädchen sind, als unsittlich brandmarkten.

In dem Maße aber, als die Frauen von unsern beiden Klassikern als die edelste reinste Blüte des Menschengeschlechts gefeiert, entsprechend diesem Adelsdiplom nun Sitz und Stimme

im Reiche des Schönen verlangten, in dem Maße ferner, als die Männer in Folge der allgemeinen Entwicklung des politischen Sinns ihren Interessenkreis auf Fragen des öffentlichen, staatlichen und sozialen Lebens beschränkten, vollzog sich allmählich eine Verschiebung der Gewalten. Der frauenhafte Einfluß, der früher die Ergänzung rauher und roher Männlichkeit wohlthätig gebildet hatte, artete, je mehr die Männerwelt sich von der Litteratur abwandte, zu einer Diktatur aus, die alle natürlichen freieren Äußerungen der sinnlichen Natur des Menschen in der Litteratur mit drakonischer Strenge im Keime erstickte.

Es ward künstlich ein litterarisches Kastratentum gezüchtet, das sich nicht nur auf seinem natürlich gegebenen Nährboden in den sogen. Familienblättern breit machte, sondern sich auch Übergriffe auf das Gebiet der Litteratur im engeren Sinne erlaubte. Auch die Redakteure der ernsthaft zu nehmenden litterarischen Zeitschriften sahen sich mit Rücksicht auf das ausschlaggebende Lesepublikum bei jedem aufzunehmenden Werke zunächst vor die Frage gestellt: ob auch nichts darin enthalten sei, was nicht eine verheiratete Frau, sondern das unberührte Gemüt der höheren Tochter verletzen könnte.

Und da nun einmal die Erotik eine der Urquellen aller Poesie ist, mithin auch das Geschlechtliche nicht aus der Dichtung verbannt werden kann, so ward ein Verschleierungssystem beliebt, vermöge dessen es streng verwehrt blieb, die Dinge beim rechtem Namen zu nennen, das aber unter durchsichtiger Verschleierung auch die Behandlung der heikelsten Probleme gestattete. Dadurch kam eine Unwahrheit, eine Verlogenheit in die Litteratur hinein, die auf die Dauer unerträglich war. Einmal ward eine ganze Kategorie von Problemen als „unmöglich“ von vorherein ausgeschlossen: vor allen Dingen die brennende und so tief ins moderne Leben einschneidende Prostitutionsfrage. Das existierte für die Litteratur, die anständige Litteratur nicht. Denn: mit jungen Mädchen darf man über diese Dinge nicht sprechen, also dürfen sie auch nicht in einem Buche behandelt werden, das ein junges Mädchen lesen könnte. Dann aber ward, wie gesagt, eine ganze Reihe von sehr heiklen Problemen durch ein Hinterpförtchen wieder eingelassen, die zum Teil in der schwülsten Atmosphäre der Erotik sich bewegten, wenn sie nur in der äußeren Form den An-

stand wahrten. Die jungen Damen, die das lasen, brauchten ja nicht zu verstehen, was sie lasen.

Ich entsinne mich des Falles, daß einmal der Herausgeber einer vielgelesenen Monatsschrift in einem Aufsatz, der u. a. ein Citat aus einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts enthielt, unter anderen kräftigen derben Schimpfworten das einzige Wort „Hurenjäger" strich, mit der ausdrücklichen Motivierung: Was soll ein junges Mädchen sagen, wenn sie das liest oder gar vorliest? Nun erwidere ich: entweder versteht sie es nicht, dann schadets ihr nicht, oder sie versteht es, dann schadets ihr erst recht nicht. Denn daß ein häßliches Ding bei seinem richtigen Namen genannt wird, hat noch nie die Sittsamkeit, die keineswegs gleichbedeutend mit Zimperlichkeit ist, ernstlich verletzt oder der Tugend geschadet.

Das eine ist sicher, daß jene Prüderie, welche um das klassische englische Beispiele zu nehmen, nicht von Stuhlbeinen zu sprechen wagt wegen der anstößigen Gedankenverbindung mit unbekleideten Menschenbeinen, alles eher ist, als ein Zeichen von gesunder Keuschheit.

Um so widerwärtiger aber wirkt eine derartige litterarische Prüderie in unserer Zeit, wo ein Blick in die Spalten unserer Tagesblätter, die Polizeiberichte und Gerichtsverhandlungen jedem der nicht blind ist, mit grausiger Eindringlichkeit es zu Gemüte führt, daß wir wahrhaftig nicht in einem Zeitalter paradiesischer Unschuld dahinleben.

Ich bin der Letzte, der einem jungen, mit gläubigem Vertrauen auf die Unverletzbarkeit der reinen Ideale seiner Kinderzeit ins Leben hineintretenden Geschöpf vor der Zeit die Binde von den Augen reißen und ihm Welt und Menschen zeigen möchte, wie sie sind, nicht wie sie sein sollten.

Nichts ist widerwärtiger als jene frühreife Jugend weiblichen und männlichen Geschlechts, die mit müder Blasiertheit auf die ahnungsvolle Schwärmerei, die der Hauptreiz der unberührten Jugend ist, herabblickt.

Aber Kindlichkeit wo sie hingehört und Wahrheit wo sie hingehört.

Die ernsthafte Litteratur darf nicht als ihr Ideal proklamieren, einem unbefangenen Gemüte nicht zu schaden, sondern ihr Ziel muß sein: die menschliche Natur in ihrer Größe und in

ihrer Gebrechlichkeit zu schildern und zu gestalten, einerlei ob in diesem Gemälde Farben vorkommen, die ein nicht daran gewöhntes Auge verletzen.

Die Litteratur ist weder eine Kinderstube, noch ein Kaffeekränzchen.

Diesem Ziele war aber die unsere bedenklich nahe gekommen. Und in der That wirkte der plötzliche Ansturm der litterarischen Revolutionäre auf diesen stillen Frieden wie der Einbruch eines Schwarms wüst begehrlicher Barbaren in den stillen Frieden eines Nonnenklosters.

Die beiden schroffsten Gegensätze platzten auf einander. Wenn man bisher die physiologischen Voraussetzungen der Erotik fast ganz zu ignorieren pflegte, so wurde jetzt mit verblüffender brutaler Offenheit das Bestialische, das mit den Tieren Gemeinsame in dem menschlichen Liebesleben als das Wesentliche betont und fast als das der dichterischen Darstellung allein Würdige hingestellt.

Das Entsetzen darüber ist natürlich groß, und die wilde Horde treibt es allerdings in ihrem Natürlichkeitsdrang arg genug. Das Erotische artet häufig direkt in Priapismus aus. Es bleibt nicht dabei, daß die gesunde Sinnlichkeit gegen die ungesunde Prüderie ausgespielt wird, sondern diese Sinnlichkeit nimmt nun ihrerseits wieder einen krankhaften perversen Charakter an.

Es wäre den kleinen Eintagsfliegen, die dieser schwülen Dunstatmosphäre ihre Existenz verdanken, zu viel Ehre erwiesen, wenn ich ihrer anders als einer Massenerscheinung nur summarisch gedenke. Denen aber, die eine Zukunft haben, für die dies nur ein Durchgangsstadium ist, würde ich einen schlechten Dienst leisten, wenn ich ihren Namen und ihre Persönlichkeit mit diesen rohen tastenden Skizzen als dem Ausdruck ihrer eigensten Individualität in Verbindung brächte.

Das aber muß hervorgehoben werden: das Schwelgen des modernen Naturalismus in Nuditäten, das das landläufige Urteil ohne Unterschied aus perversem Behagen am Gemeinen, am Schmutz erklärt, beruht auf Voraussetzungen der verschiedensten Art.

Es ist zu einem Teil, wie ich schon sagte, eine berechtigte Reaktion gesunder Sinnlichkeit gegen Prüderie, (soweit sie das ist, erinnert sie an verwandte Äußerungen des Sturmes und Dranges in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts) an der

nur ein überängstliches Gemüt oder eine verdorbene Phantasie Anstoß nehmen, und aus ihr ihren Urhebern den Vorwurf der Unsittlichkeit und Frivolität machen kann. Denn diesen Leuten ist es bitter ernst; und es zeugt von Mangel an jedem litterarischen Urteil, wenn man Schriftstellern wie Hermann Sudermann und Gerhart Hauptmann wegen ihrer Art geschlechtliche Dinge zu behandeln, eine demoralisierende Wirkung zuschreibt.

Elfte Vorlesung.

Wir haben uns das letzte Mal mit dem nicht sehr erquicklichen Kapitel von der Verschiedenartigkeit der Behandlung sexueller Probleme in den verschiedenen Epochen der Litteratur beschäftigt. Ich wies auf den großen Wandel hin, dem die Anschauungen über das in dieser Beziehung Zulässige unterworfen gewesen sind.

Ich wies u. a. das Vorurteil zurück, daß die bei den modernen Schriftstellern herrschende Vorliebe für die physiologische Behandlung der Geschlechtsliebe ohne Unterschied aus einem perversen Behagen am Schmutz und am Gemeinen zu erklären sei, wie verfehlt es sei, diesen Leuten blos deshalb, weil sie dieses gefährliche Terrain betreten, frivole Motive unterzuschieben. Ich wies darauf hin, daß im Gegenteil grade den Talentvollsten es bitterer Ernst sei; und daß es z. B. von einem Mangel an jedem litterarischen Urteil zeuge, wenn man Männern wie Hermann Sudermann und Gerhart Hauptmann aus ihrer Art die sexuellen Probleme zu behandeln den Vorwurf der Unsittlichkeit herleiten wollte. Ich hätte auch Ernst v. Wildenbruch noch nennen können, über dessen tiefen sittlichen Ernst kein Zweifel bestehen sollte, und der doch durch seine „Haubenlerche“ viele seiner sonstigen Verehrer betrübt und sich entfremdet hat. Und zwar nicht etwa wegen des Mangels einer straffen dramatischen Handlung, wegen der zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten, die das Drama enthält, sondern wegen der einen Szene, die alles ist, nur nicht frivol.

Was anderes aber ist es mit der Masse des Vor- und Nachtrabs dieser Persönlichkeiten. Das sind die Leute, die, ehrgeizig, nach neuen unerhörten Effekten und Reizmitteln witternd mit denen sie nicht nur der alten morschen Litteratur neues Leben, sondern vor allem sich selber einen Namen machen wollten, aus

dem ungeheuren internationalen Erfolge den Zola mit seinen Experimentalromanen, vor allem mit dem Dirnenromane Nana, errungen, kalten Blutes die Folgerung zogen: Aha, so muß es also gemacht werden.

Ohne eine Spur von Zolas hervorragender Beobachtungs- und Schilderungsgabe, und ohne eine Spur von dem doch immerhin großartigen Zug, der durch alle Einzelschilderungen dieser Familiengeschichte unter dem zweiten Kaiserreich geht, glückselig darüber, daß sie ihm das Räuspern und Spucken bis zum Erbrechen abgeguckt, haben sie eine Schmutzlitteratur zu Tage gefördert, die allerdings intime verblüffende Sachkenntnis verrät, aber im übrigen den moralischen und ästhetischen Entrüstungssturm wohl verdiente, mit dem die öffentliche Meinung diese neueste Phase unserer nationalen Litteratur zurückwies.

Diese Leute, die nach Zolas Vorbild die Psychologie und Physiologie des Dirnentums zum Mittelpunkte ihrer litterarischen Bestrebungen machten, weil sie auf diesem Wege meinten, am ersten Aufsehen zu erregen, die mit lüsternem Behagen allerlei schmutzige und krankhafte Triebe, mit denen der Arzt und der Strafrichter, aber die Litteratur gar nichts zu thun haben, behandelten, diese Leute haben den berechtigten Kern, den die Reaktion gegen die Prüderie enthielt, in Mißkredit gebracht.

Sie hatten keine Ahnung davon, wonach das deutsche Volk für die Wiederbelebung seiner Litteratur verlangte, sie, die ein wenig in die Geheimnisse einer Weltstadt wie Berlin geguckt hatten, und glaubten, wenn sie nun aus ihren ersten Eindrücken ein pikantes Ragout brauten, dadurch auf ihre Landsleute ebenso zu wirken, wie Zola mit seinen Pariser Sittenschilderungen aus dem zweiten Kaiserreich auf die Franzosen.

Sie übersahen dabei zweierlei, einmal daß sie nicht Zola, und Paris nicht Berlin, und zweitens, daß überhaupt der Romane durchweg seinem nationalen Temperament entsprechend in der Behandlung geschlechtlicher Fragen in der Litteratur auf einen ganz andern Ton gestimmt ist als der Germane.

Der gesunde Germane kann Wahrheit bis aufs Messer vertragen, aber ihm fehlen in normalem Zustande die Organe für jene zwischen Ernst und Frivolität schwebende, die Nerven kitzelnde Behandlung des Geschlechtlichen, für die Freude am Hautgout. Er ist ein Geschöpf von derber Konstitution, von robuster Natürlichkeit, die

nicht immer angenehm ist, und die ihm bei unsern westlichen Nachbaren den Ruf eines Halbbarbaren eingetragen hat.

In den großen Städten kömmt allerdings jetzt ein Typus auf, der mit diesem Normalgermanen nur noch die Sprache gemein hat, ein überreiztes, übersättigtes Geschöpf, das selbst stolz darauf ist ein echter „Decadent“ zu sein, und dessen litterarischer Appetit der Reizmittel des Hautgout bedarf. Diese Sorte im deutschen Volke ist aber doch nur ein kleiner und dazu nicht gesunder Bruchteil der Nation, der wieder nur zum Teil aus Unheilbaren besteht, zum größern Teil aus solchen, die nur die Mode eben mitmachen. Die große Masse empfindet trotz fin de siècle anders, und insofern haben auch die jüngsten Ereignisse in der Litteratur diese Ansicht bestätigt, als diese unserm innersten Wesen nicht entsprechende undeutsche Richtung — ich glaube diesen Ausdruck gebrauchen zu dürfen, ohne nach dem Gesagten Gefahr zu laufen, mißverstanden zu werden — im Absterben ist. Die gute Natur unseres Volkes hat diesen fremden Tropfen aus unserm Blute schnell wieder herausgeworfen.

Aber an einem andern uns von den Reformern mit der Hartnäckigkeit des fanatischen Theoretikers aufgedrängten, unserm innersten Empfinden und Temperament wiederstrebenden Belebungsmittel, das in Wirklichket die Entwicklung einer uns eigentümlichen nationalen Litteratur hemmt, kranken wir noch immer.

Auf die Gefahr hin, zunächst von Ihnen als ein litterarischer Reaktionär angesehen zu werden, trotzdem eigentlich meine bisherigen Ausführungen Ihnen dazu nicht das Recht geben, wage ich es auszusprechen, daß ich den Skandinavismus in unserer modernen deutschen Litteratur, vor allem in der Form, wie er in der erdrückenden Persönlichkeit Henrik Ibsens zum Ausdruck kommt, für ein Unglück halte.

Nicht etwa weil ich die Fülle von eigentümlicher Begabung, von ursprünglichen Talenten, welche die skandinavische Litteratur in den beiden letzten Jahrzehnten zum Staunen der litterarischen Welt hervorgebracht hat, verkennte oder nicht zu würdigen wüßte. Sondern grade deshalb, weil ich manche von ihnen auf dem Boden, auf dem sie gewachsen, als Lebens- und Sittenschilderer ihres Volkes sehr hoch schätze, eben deshalb halte ich ihre Verpflanzung, einschließlich ihres litterarischen Dunstkreises, auf unsern Boden für ein durch und durch verfehltes Experi-

ment. Ein Experiment, das nur Leute unternehmen konnten, die von dem eigentlichen Empfindungsleben unseres Volkes keine Ahnung hatten. Ein Experiment, das mir in Verbindung mit andern Erscheinungen wohl das Recht giebt, unserer neuesten Litteraturbewegung einen antinationalen Charakter zuzuschreiben.

Sie werden vielleicht im Stillen einwerfen, daß ich doch selbst vorhin anläßlich des Zolaismus germanisches und romanisches Empfindungsleben einander gegenübergestellt. Ist es da nicht inkonsequent, nun eine unzweifelhaft germanische Einwirkung auch wieder nicht gelten lassen zu wollen, und als einen fremden Tropfen im Blut abzuweisen? Nun das ist ja sicher, daß wir vermöge der allgemeinen Stammesverwandtschaft unseren skandinavischen Vettern im Norden und unseren angelsächsischen Vettern jenseits des Kanals innerlich näher stehen als unseren romanischen Nachbarn links, und unseren slavischen Nachbarn rechts. Aber im Laufe der Jahrhunderte, die seit der Trennung verstrichen, haben sich nicht nur durch Mischung mit anderen Rassen und Völkern bei uns und ihnen wieder individuelle Temperamentsunterschiede herausgebildet, sondern es haben auch die politische Geschichte, die soziale Entwickelung, beide beeinflußt durch die geographische Lage, in jedem dieser Stämme eine so besondere, scharf ausgeprägte Kultur und Gesellschaftsform hervorgebracht, daß eine bedingungslose Verpflanzung aus dem Boden des einen in den des andern Volkes weder für einen Menschen, noch für ein Litteraturerzeugnis (Ausnahmen zugegeben), möglich ist.

Grade den aber, um den es sich hier vor allem handelt, Henrik Ibsen, halte ich für einen so ausgeprägt nationalen, mit allen seinen Schrullen und Sonderbarkeiten nur aus den ganz eigentümlichen sozialen Verhältnissen Norwegens erklärlichen und verständlichen Dichter, der mir in seiner natürlichen Atmosphäre großen Respekt abnötigt, den ich aber an der Spitze einer deutschen Ibsengemeinde, uns aufgenötigt als Bringer des Heils auch für uns, mit aller Entschiedenheit als einen fremden Eindringling zurückweise. Ich bin auch der festen Überzeugung, daß erst dann unsere nationale Reformbewegung wirklich gedeihliche Früchte zeitigen wird, wenn dieser momentan übermächtige Einfluß Ibsens und seiner Landsleute gebrochen ist und unsere Dichter wieder die Fähigkeit und den Mut haben, die Dinge zu sehen mit ihren eigenen Augen, anstatt durch die Brille des Ibsenianismus.

Vor langen Jahren, als man noch nichts von Ibsen wußte und ahnte, da hat einmal ein deutscher Poet, mein spezieller Landsmann Theodor Storm, ein phantastisches Märchen geschrieben: „Hinzelmeier, eine nachdenkliche Geschichte."

Ein Märchen, dessen tiefergreifende Symbolik so alt ist, wie die Welt, das mir aber grade in den Wirrnissen, in denen wir jetzt stehen, wie ein Mene tekel für uns und die Zukunft der deutschen Dichtung erscheint.

Es wird da erzählt von einem Jüngling, dem durch seine Geburt das Anrecht auf die Gabe ewiger Jugend und ewiger Schönheit ward. Aber dieser Gaben selbst kann er nur teilhaftig werden, wenn er den Rosengarten findet, in dem die für ihn bestimmte Rose blüht, gehütet von einer Jungfrau, die mit der Rose dann sein eigen wird, und mit ihm dann selige Tage lebt in ewiger Jugend und Schönheit mitten unter den alltäglichen alt und häßlich werdenden Menschen. Wer aber von den Auserwählten an dem Rosengarten vorübergeht, und es nicht merkt, wie nahe er seinem Glück und seiner Bestimmung ist, wer nicht einkehrt, der darf niemals dahin zurück. Nur die Rosenjungfrau darf zwei Mal in Fristen von drei mal drei Jahren ihn suchen gehen, finden sie sich dann nicht, dann ist die Gabe verscherzt, und der Auserwählte „muß wie die gewöhnliche Menschheit kümmerlich altern und vergehen." Der Jüngling aber vergrübelt seine sonnigsten Jugendjahre bei einem weisen Meister, um den Stein der Weisen zu finden. Auf einmal in einer Frühlingsnacht kommt es über ihn, das junge Blut regt sich, das Eis birst, es läutet in der Luft. Da verlangt er stürmisch den Abschied von seinem Meister. Dieser aber giebt ihm einen Raben als Begleiter, dem er selber die eigene grüne Brille auf die Nase klemmt; dann läßt er ihn ziehen. Und nun ist das wundervoll und ergreifend geschildert, wie das junge Blut draußen auflebt im Frühlingssonnenschein, wie die Lieder in ihm aufwachen, und wie er auf einmal in zwei Mädchenaugen den geheimnisvollen sehnsüchtigen Schein gewahr wird, wie ers auf einmal spürt: hier ist der Rosengarten. Er sieht ihn vor sich den Garten, in dem die blühenden Rosenbüsche stehen wie ein rotes Meer, er hört aus der Ferne den verheißungsvollen Gesang der Rosenjungfrauen: da im entscheidenden Augenblick läßt der Rabe ihm die Brille auf die Nase fallen: „Nur wie im Traum sah er noch das Mädchen die Arme nach ihm ausstrecken, dann

war auf einmal alles vor seinen Augen verschwunden." Und noch zweimal geht es ihm so, in drei mal drei Jahren, er ist der suchenden Rosenjungfrau so nahe, er sieht sie, erkennt sie, sieht sich im Spiegel ihrer Augen wieder jung wie einst: „nun wird noch Alles, Alles gut." Da ist der dämonische Rabe wieder ihm zu Häupten, die Brille fällt ihm auf die Nase, das holde Bild ist entrückt und ausgelöscht. Wieder ist der einzige Gedanke, der ihn beherrscht, den Stein der Weisen zu suchen. So wird er zum Greis ohne der Gnade seiner Geburt teilhaftig zu werden. Er stirbt, sein brechendes Auge sieht am Rande der öden Ebene, die er durchwandert, die weiße Gestalt der Rosenjungfrau entschweben. Zum letztenmal hat er sie zu spät erkannt.

Ich meine diese „nachdenkliche" Geschichte des trefflichen Poeten, der nun leider schon mit seinem sterblichen Teile der Erde den Zoll gezahlt hat, dessen Dichtungen aber in ewiger Jugend und Schönheit fortleben, ist auch für uns Menschen der Gegenwart nachdenklich genug.

Wenn ich nach einem Bilde suche, um den Einfluß Ibsens auf unsere in neuen Frühlingstrieben hoffnungsvoll sich regende nationale Dichtung zu veranschaulichen, so erscheint er mir wie dieser dämonische unheilvolle Gefährte aus dem Märchen, der grade im entscheidenden Augenblick, wo frische Jugend sich ihrer Kraft und ihrer Aufgabe bewußt zu werden im Begriffe steht, ihr den reinen Blick verschleiert und trübt durch die gefärbte Brille einer unserm innersten Wesen fremden, feindlichen Weltanschauung, der vom uns nächstliegenden uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Skepsis und uns mit der Übermacht seines dämonischen Genies psychische Abnormitäten als Abbilder unser eigenen Natur aufzwingen will.

Wie lange ist es denn her, daß wir in der deutschen Litteratur ernstlich mit Ibsen zu rechnen haben? In weiteren Kreisen wurde sein Name bei uns zuerst bekannt am Ende der siebziger Jahre, und zwar durch sein Schauspiel „Die Stützen der Gesellschaft", das, als ich in Berlin studierte, auf zwei Berliner Theatern in verschiedenen Übersetzungen gleichzeitig gegeben wurde. Woher erklärte sich dieser ungeheuere Erfolg, den später auch nicht annähernd eines seiner Dramen wieder erreicht hat? Daraus vor allem, daß hier ein Thema mit großer dramatischer Energie und rücksichtsloser Offenheit behandelt war, das aus unsern jüngsten sozialen

Erlebnissen uns leider zu bekannt und vertraut anmutete. Wir staken damals noch in den Nachwehen der Gründerperiode, und wie die erste dramatische Verkörperung dieses modernen Typus in Björnsons Fallissement schon einige Jahre vorher bei uns gewaltig durchgeschlagen hatte, so wirkte dies Gemälde des gleißenden, innerlich hohlen und zerfressenen Spekulantenhauses mit seinem ganzen Dunstkreis, wie es Ibsen in beißender Satire in vorzüglich gelungenen Typen zu schildern verstanden hatte, auch auf uns wie ein Nachgewitter, was die Luft von den letzten bösen schwülen Dünsten wohlthätig reinigte.

Schon damals sagten wir uns allerdings, daß die eigentümlich enge, stickige Luft in dieser kleinen norwegischen Hafenstadt, die Ibsen zum Schauplatz des Dramas erlesen, vom Standpunkt des Dichters vollkommen korrekt, den Menschen in dieser Umgebung einen gewissen Stempel der Beschränktheit aufgedrückt habe, der sie uns doch entschieden als fremdartige, unter andern Kulturbedingungen entwickelte Geschöpfe erscheinen ließ. Die Art, wie er seine Menschen behandelte, erregte unsere Bewunderung, aber wir waren keinen Augenblick darüber in Zweifel, daß diese Typen der norwegischen Gesellschaft, der Vorstellungskreis, in dem sie sich bewegten, die am letzten Ende ihre Handlungsweise bestimmenden Motive, in zahllosen, oft schwer in Worten auszudrückenden Nuancen zu sehr von unserer Art, Dinge und Menschen zu nehmen, abwichen, als daß eine wirklich dauernde Einbürgerung des Werkes im deutschen Repertoir uns wahrscheinlich und auch wünschenswert erschienen wäre.

Wir begrüßten aber diesen norwegischen Dichter auf unserer Bühne deswegen mit nicht geringerer Freude. Denn wir hofften, daß grade seine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, die so gar keinen konventionellen Zug aufwies, in ihrer kühlen strengen Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit wie ein frischer Morgenwind auf die erschlafften Nerven unseres litterarischen Organismus wirken werde.

Dann kam Nora. Im Beginn des Jahres 1880 muß es gewesen sein, daß das Drama zuerst in deutscher Übersetzung in einem der roten Heftchen der Reclamschen Universalbibliothek uns zugänglich wurde. Vom ersten Augenblick an ward es der Gegenstand leidenschaftlichster Erörterungen. Das war mit den Stützen der Gesellschaft nicht der Fall gewesen. Die

hatten auf der breiten Grundlage einer mit überzeugender Natürlichkeit geschilderten Gesellschaft uns auch die Neigung des Dichters für psychologische Haarspaltereien nicht so in die Augen fallen lassen. Die Nora aber, die ein psychologisches Problem auf die Spitze einer Nadel stellte, die einen in den tiefsten Tiefen weiblichen Empfindungslebens sich abspielenden seelischen Krankheitsprozeß in grellster Beleuchtung, und dazu wie unter dem Mikroskop isoliert, mit der Objektivität des Anatomen und der Unerbittlichkeit des Tragikers in seinen zartesten Fäserchen bloslegte und bis in die letzten Konsequenzen verfolgte, die wirkte auf das litterarische Publikum wie eines jener Reizmittel, das nicht nur anregt, sondern auch durch seine brennende Schärfe beunruhigt.

Als dann — ich meine, es war im Winter 1880/81 — von einer genialen Schauspielerin getragen das Drama in Berlin zur Aufführung kam, da — fiel es bei der Berliner Kritik fast einstimmig durch. Nur eine Stimme ist mir erinnerlich, die eine Ausnahme machte, und das war nicht die eines berufsmäßigen Kritikers, sondern eines Poeten, der ausnahmsweise kritisierte, der feinfühlig nachempfindend dieses Seelengemälde meisterhaft zu analysieren verstand, das war Friedrich Spielhagen.

Dieses Fiasko — der Berliner Kritik war um so beschämender, als es sich um ein Drama handelte, dessen Inhalt bis in alle Einzelheiten bei einem jeden Kritiker aus der Lektüre als bekannt vorausgesetzt werden mußte. Die Entschuldigung, man habe in der ersten Vorstellung nicht die künstlich verschlungenen Züge Ibsenscher Filigranarbeit übersehen und entwirren können, galt nicht.

Allerdings war es ein komplizierter kapriziöser Charakter, den Ibsen, die psychologischen Voraussetzungen in einer vor Aufgang des Vorhangs liegenden Vorgeschichte nur ganz leise andeutend, in einer psychischen Krise vorführte. Kein Durchschnittswesen, das bei der psychologischen Analyse gleich das erste Mal rein aufgeht, ohne Bruch. Sondern im Gegenteil ein Problem das ihren eigenen Freunden, den nächsten Angehörigen immer noch einen ungelösten Rest vorbehält. Eines von jenen Wesen, das scheinbar auf den ersten Blick so durchsichtig ist wie Krystall, das aber in Wahrheit eine jener Doppelnaturen ist, deren eigentlicher Wesenskern erst zum Durchbruch und damit zur Herrschaft kommt, wenn der Gesamtorganismus eine Erschütterung auf Tod und

Leben erfährt. Dann ist es, als ob im tiefsten Innern der Kern seine Schale sprengt und als ob durch diesen Durchbruch nun von innen heraus eine ganz neue Persönlichkeit gebildet würde. Zweifellos sind derartige Vorgänge keine Alltagserscheinungen. Man kann daher wohl darüber im Zweifel sein, ob es geraten ist, ein so zartes Problem grade in dramatischer Form zu behandeln. Denn das Drama hat Eile und muß durch schlagende Thatsachen überzeugen. Die inneren Wandlungen der handelnden Personen muß der Zuschauer nachempfindend ebenso auf dem Fleck nachmachen können, wie der Soldat dem Kommando gehorcht. Aber das mußte man doch sagen, einmal war dies novellistische Problem hier mit einer gradezu raffinierten dramatischen Technik behandelt, und dann war es, obwohl ein Ausnahmefall, doch keineswegs so überspannt und so ungewöhnlich, daß von ihm nicht auch der Durchschnittstheaterbesucher in sympathische Erregung versetzt worden wäre.

In allen Wandlungen ist sie verständlich und lebendig. Verständlich ist das Child-wife des ersten Aktes, dieses über jeder ernsten Verantwortlichkeit, jedem ernsten Pflichtgefühl in grenzenlosem und grade dadurch bestrickendem Leichtsinn schwebende Geschöpf. Verständlich, wie es plötzlich, vom Erddunst herabgezogen, betäubt, in dieser neuen, ihrem Organismus feindlichen Atmosphäre allen Halt verliert und vor unsern Augen gewissermaßen stückweis abstirbt, um dann als ein neues Geschöpf wieder zu erstehen, das mit der alten Nora nur den Namen und die äußere Umgebung gemein hat. Bis sie mit einem kurzen tapferen Schnitt sich selbst auch aus diesem Rahmen löst, und frei in den dunkeln Raum einer neuen Welt hinaus schwebt, sich dort selbst wiederzufinden oder ganz zu vergehen.

Alles das ist in der Art, wie Ibsen das von innen heraus gearbeitet hat, eine Entwickelung, die auch dann, wenn man sich nicht mit der Heldin identifiziert, vor allem nicht, wie diese impulsive Natur, so rücksichtslos die letzten Konsequenzen zu ziehen geneigt ist, immer lebendigstes Mitgefühl erweckt und im Atem erhält. Selbst die dröhnend zuschlagende Thür, die die Trennung Noras von ihrem natürlichen Pflichtbereich als Frau ihres Mannes und Mutter ihrer Kinder besiegelt, vermag nicht den Faden der Sympathie zu zerreißen, der uns vom ersten Augenblick bis zum letzten mit dieser einen unsagbaren Reiz ausübenden Frauengestalt verknüpft hat.

Das war, mit verschiedenen kleinen Abstufungen, durch Temperament, Alter und Geschlecht bedingt, das Urteil der litterarisch empfänglichen Kreise über Ibsens Nora.

Die Frauen freilich protestierten, mit wenigen Ausnahmen, gegen den Schluß und stimmten insofern mit den in den Berliner Zeitungen Kritik übenden Männern überein, daß die Heldin dadurch, daß sie ihren Mann und ihre Kinder verläßt, um sich selbst wieder zu finden, ein schweres Unrecht begehe, das ihr das Anrecht auf unsere Sympathie raube.

Und richtig sie setzten es durch, es ward zur Wonne aller weinerlichen Seelen ein echt Ifflandisch-sentimentaler, verlogener Schluß angehängt: Nora ist im Begriff das Haus zu verlassen, da ertönen die Stimmen der Kinder, sie wird weich, melodramatisch, wird sich ihrer höheren Mutterpflichten bewußt und bleibt! Daß dies, rein äußerlich genommen, die korrektere Handlungsweise ist, darüber ist ja gar kein Zweifel. Aber daß dies zugleich an der Individualität, die der Dichter entworfen und bis in das feinste Geäder weiblichen Seelenlebens ausgeführt hatte, ein Akt brutaler Vergewaltigung war, ist für jeden, der nur eine Spur von ästhetischem Gefühl in sich hat, ebenso klar. Man konnte mit dem Dichter rechten, daß er dem Zuschauer überhaupt die Zumutung gestellt hat, sich in der kurzen Spanne Zeit einer Theatervorstellung über den psychischen Entwickelungsprozeß eines so komplizierten Frauencharakters klar zu werden. Man konnte die ganze Vorlage, parlamentarisch gesprochen, a limine abweisen; aber dieses Muster der Konsequenz mit einem aus ganz anderer Anschauungsweise hergeholten Amendement versetzen, war ein Zeichen von Banausentum, wie es schlimmer nicht gedacht werden konnte.

Es war ein erfreuliches Zeichen des gesunden sittlichen Gefühls unserer Frauenwelt, daß sie sich dagegen empörte, es könne schlankweg einer Frau erlaubt sein, ihre höchsten und nächsten Pflichten einem schrankenlosen Egoismus zum Opfer zu bringen, wie es Nora thatsächlich thut. Gut. Aber es war ein nicht scharf genug zu rügender Übergriff, wenn sie aus diesem ihrem subjektiv berechtigten Empfinden heraus sich anmaßten, durch einen hohlen Theatercoup ein Ausnahmegeschöpf, wie Nora, zu einem Normalweib umzustempeln und dadurch zu verschänden und zu entstellen. Das mußte jedem, der Sinn für künstlerische Form und psychologische Konsequenz hat, genau so weh thun, wie einem

Frauenauge ein zartes weißes Seidengewebe mit blauer Baumwolle gestopft. Seide, wo sie hingehört, Baumwolle, wo sie hingehört!

Aber gerade wenn ich die Folgerichtigkeit in der Zeichnung dieses Frauencharakters bewundere, und ihn eben deshalb respektiert wissen will, so liegt es mir doch fern, zu leugnen, daß das instinktive Mißbehagen unserer Frauenwelt diesem Typus gegenüber ganz unberechtigt gewesen wäre. Es war unberechtigt, so fern es sich gegen das Kunstwerk als solches richtete, vollberechtigt dagegen, wenn es sich gegen eine Verallgemeinerung des in diesem Frauencharakter zum Ausdruck kommenden sittlichen Prinzips empörte.

Das ist der Punkt, wo sich unser Weg scheidet, von den Wegen derer, die uns einreden wollen, daß die Sittlichkeit, die in den Dramen des großen norwegischen Poeten gepredigt wird, eine höhere, reinere sei, als die, die unserm natürlichen Empfinden von jeher bis heute entsprochen hat und für uns Richtschnur des Handelns gewesen ist. Das ist nicht wahr, und es ist nur wieder einmal ein Zeichen von unserem Mangel an nationalem Selbstgefühl, daß wir uns derartige Anmaßungen gefallen lassen.

Hier kann man nicht kräftig und deutlich genug im Ausdruck und nicht energisch genug im Handeln sein.

Zwölfte Vorlesung.

Wir haben das letzte Mal uns zunächst mit den Auswüchsen des Zolaismus in Deutschland beschäftigt. Ich wies darauf hin, daß so widerwärtig dieser deutsche Zolaismus auch erscheint und so sehr er mit Recht zu einem energischen Widerspruch herausgefordert hat, er doch nicht eigentlich als eine Gefahr für die gesunde Entwickelung unserer Litteratur bezeichnet werden kann. Er ist ein fremder Tropfen in unserm Blut, mit dem unsere gute Natur schon fertig werden wird, zum Teil schon fertig geworden ist.

Anders und ernsthafter gestaltet sich aber die Frage über unser Verhältnis zum Skandinavismus, wie er vor allem in und durch Ibsen zum Ausdruck kommt und wie er vornehmlich durch ihn in unserer modernen Litteratur zu einem gradezu erdrückenden Einfluß gelangt ist.

Ich habe Ihnen meine Meinung darüber gesagt, ich halte ihn für eine schwere Gefahr für unsere in einer Krise arbeitende Litteratur, für eine Gefahr, zu deren Abwendung jeder, der ein Herz für unser Volkstum und für unsere Dichtung hat, nach seinen Kräften einzutreten verpflichtet ist.

Sie werden aus meinen Ausführungen entnommen haben, daß meine Gegnerschaft erst in zweiter Linie Ibsen als dichterischer Individualität in seiner Sphäre gilt, daß ich vielmehr aus vollem Herzen ihn gegen moralische und ästhetische Velleitäten, wie sie gegen seine Nora geltend gemacht worden sind, in Schutz nehme; daß ich aber allerdings gegen die Verpflanzung seines Ideenkreises auf deutschen Boden mit aller Entschiedenheit Protest einlegen muß. Ibsen als Führer einer deutschen Ibsengemeinde, uns aufgenötigt als Messias der deutschen Dichtung, dem machen wir jeden Fuß breit streitig.

Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, daß, wie ich gestern in einer Zeitung gelesen habe, grade in diesen Tagen auch ein französischer Schriftsteller Edmond de Goncourt in der Vorrede zu seiner satirischen Posse „A bas le progrès“ in ganz ähnlicher Weise gegen die Einbürgerung des Skandinavismus und Slavismus in die französische Litteratur Protest erhoben hat. Auch er macht Front gegen die Schwärmerei unserer jungen dramatischen Schriftsteller für fremde Litteraturen und die Anbetung des skandinavischen Theaters, gegen die zeitgenössische geistige Disposition, die litterarischen Bedienten zu spielen der Tolstoi und Ibsen, deren Verdienste er ebensowenig bestreitet, wir wir, deren Eigenart er aber unter dem Breitengrad, unter dem er als Franzose lebt, nicht für akklimatisierbar hält. Er ist der Meinung, daß die ungesunde Übertragung des nordischen Nebels nur geeignet ist, Werke der ungeschickten Nachäffung hervorzurufen. Das deckt sich genau mit meinen Ausführungen am Schluß der letzten Vorlesung, wo ich es als einen Mangel an nationalem Selbstgefühl bezeichnete, wenn wir uns die Ideenwelt des Skandinavismus aufdrängen lassen, als eine höhere von uns in aller Demut zum Vorbild zu nehmende Kultur.

Schon Nora standen wir, bei aller großen, uneingeschränkten Bewunderung vor der Kunst des Dichters, als einem Ausnahmecharakter gegenüber, der uns bis in die letzten Konsequenzen verständlich, aber nicht Vorbild ist. Genau so war Goethes Werther ein Ausnahmecharakter, verständlich, rührend bis zum letzten Atemzug und doch alles eher als ein Muster: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!“ ruft der Dichter selbst. Nun haben unsere blinden Götzenanbeter aber nicht nur diesen Frauencharakter, der, wie ich gerne glauben mag, unter den eigentümlichen Entwickelungsbedingungen der norwegischen Gesellschaft nicht so singulär ist, nicht nur mit einer Gloriole umgeben, die sie uns als den Spiegel eines Weibes höherer Ordnung zeigt; sondern sie haben auch gegenüber den folgenden Arbeiten Henrik Ibsens, gegenüber den dort geschilderten und gezeichneten Charakteren denselben Standpunkt, womöglich noch schärfer betont wissen wollen.

Wenn wir schon bei Nora protestierten, das sei Bein von unserm Bein und Fleisch von unserm Fleisch, so müssen wir Deutschen gegenüber dem Ibsen neuerer und neuester Zeit noch schärfer den grundsätzlichen Gegensatz betonen zwischen seiner Welt und unserer Welt.

Es ist hier nicht die Zeit und nicht der Ort, mich im einzelnen über die einzelnen Dramen Ibsens auszulassen. Aber zwei typische Züge muß ich hervorheben, um daran den grundsätzlichen Gegensatz zum Ausdruck zu bringen.

Ibsen ist sowohl in der Stoffwahl wie in der dramatischen Technik das ungeeignetste Vorbild, das unsere deutschen Dramatiker sich wählen konnten.

In der dramatischen Technik!

Schon bei der Nora ward es als eine, jedenfalls die unmittelbare theatralische Wirkung hemmende, Eigentümlichkeit empfunden, daß die Keime des tragischen Konfliktes in einer weit zurückliegenden Vorgeschichte stecken, und daß diese erst sehr allmählich während des Fortgangs des Dramas mühsam aus einigen Dialogbrocken herausgelesen werden müssen. Die Gestalten seiner Dramen sind nicht nur im medizinischen Sinne mit einer pathologischen Aszendenz, sondern auch mit einer oft sehr komplizierten Vorgeschichte belastet, und foltern den Hörer und Zuschauer durch geheimnisvolle Winke, Andeutungen, Anspielungen, die eigentlich erst wenn der Vorhang zum letzten Mal gefallen — oft auch dann nicht — klar werden. Diese Technik hat Ibsen seitdem mit dem ihm eigenen Raffinement weiter ausgebildet. Seine Dramen sind eigentlich nur ein fünfter Akt, die Spitze einer Pyramide. Den Unterbau der psychologischen und thatsächlichen Voraussetzungen hat der Dichter in kleine Stücke zerschlagen, die man zum Teil aus den Reden der Handelnden wieder zusammenlesen kann, aber nur mit unsäglicher Mühe. Bisweilen versagt er diese Voraussetzungen für das Verständnis so gut wie ganz und läßt sein Publikum einfach in einer geheimnisvollen Dämmerung stecken, die den auf die Worte des Meisters Schwörenden höchster Gipfel der Kunst scheinen mag, für andere aber, so schablonenmäßig angewandt, alles eher als erbaulich ist.

Was man von einem Dramatiker an erster Stelle verlangen muß, ist zweierlei: 1) daß er von der ersten Szene an dem Leser oder Hörer das Gefühl unbedingter Sicherheit mitteilt: der Dichter weiß, was er will, wo er hinaus will, und 2) daß der Schluß dieses Gefühl des Vertrauens rechtfertigt.

Diesen beiden Kardinalforderungen dramatischer Kunst schlägt Ibsen direkt ins Angesicht. „Verwirre mir mein Gefühl nicht,“ ruft der Kleistsche Held aus, und spricht damit die größte Gefahr

aus, die einem Dramatiker und einem dramatischen Helden droht. Ibsens Kunst geht gradezu darauf aus, dem Hörer und Leser das Gefühl zu verwirren.

Wenn wir den lärmenden Wortführern der deutschen Ibsengemeinde Glauben schenken sollen, wäre damit für das abgestorbene Drama das Lebenselixier gefunden. Nun, wenn Einer absolut der Meinung ist, es sei richtiger den Esel am Schwanz aufzuzäumen, warum soll er es nicht einmal probieren? Aber er soll nicht von Andern verlangen, daß sie ihm dies Experiment nachmachen.

Und dann noch eins. Quod licet Iovi non licet bovi. Ibsen ist ein so großes und so starkes Talent, eine in gewissem Sinne unvergleichbare Größe: woran er die Hand legt, das wird immer Etwas, das auch dem prinzipiellen Gegner Achtung einflößt; aber als Haupt einer Partei, als Führer einer seine individuelle Kunstübung als die Kunst ausgebenden Gefolgschaft, versagen wir ihm von vornherein Anerkennung auf deutschem Boden.

Nun, die Stoffwahl!

Ich weiß nicht, wie viele von Ihnen Ibsens Dramatik Schritt für Schritt bis auf den gegenwärtigen Augenblick bis zum „Baumeister Solneß" begleitet oder gegenwärtig haben. Aber wenn Sie auch nur einiges in sich aufgenommen haben, so werden Sie die Beobachtung gemacht haben, daß der komplizierte Frauencharakter Nora, eine Ausnahmefigur, gradezu lächerlich einfältig und natürlich erscheint gegenüber den Charakteren, in deren Zeichnung sich Ibsen neuerdings gefällt.

Die Nora hatte einen pathologischen Zug, ebenso wie Goethes Werther, aber sie bewegte sich in einem Kreise und hob sich ab von einer Folie Durchschnittsmenschen, deren Verhalten gerade ihre pathologische Entwickelung erklärt. In den neuesten Dramen Ibsens hat man dagegen das Gefühl, sich — ich drücke es rücksichtsvoll aus — in einer Nervenheilanstalt zu befinden. Kaum bei einer einzigen der auftretenden Personen funktioniert das Gehirn normal. Manchmal kommt es, daß eine Person bis in die Mitte des Stückes ganz vernünftig erscheint, plötzlich grinst auch aus den verzerrten Zügen der Alltagsphysiognomie uns der Wahnsinn mit blanken Augen an.

Wir werden irre an uns selber, an unserm eigenen Gefühl, wenn all diese kranken Menschen vor uns reden und handeln,

Wahnsinn in Wort und Geberde, und auch die Gesunden zwischen ihnen umherschleichen in einer nervösen Gespanntheit, die jeden Augenblick überschlagen kann. In allen Ecken und Winkeln kichert der Wahnsinn.

Ein recht drastisches Beispiel aus dem neuesten Drama „Baumeister Solneß".

In der „belastenden", in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllten Vorgeschichte des Stücks spielt eine Feuersbrunst eine große Rolle, die das Haus des Baumeisters Solneß zerstört hat. Ich übergehe das Versteckspiel, das während eines großen Teiles des Dramas mit diesem Motiv in der Weise getrieben wird, daß man die Vorstellung bekommt, der Baumeister habe das Haus selber angesteckt, um das große Grundstück, auf dem es stand, zu parzellieren und dann zu bebauen. Thatsächlich ist das nicht der Fall, er ist unschuldig an diesem Feuer, schuldig aber insofern, als er die dolose Absicht gehegt hat. Wie dem nun sein mag, diese Feuersbrunst hat ihm in der That Luft geschafft, von ihr datiert sein wachsender Ruhm als Baumeister. Aber von ihr datiert auch das seelische und körperliche Siechtum seines Weibes. Die Frau ist damals durch den jähen Schrecken über die Katastrophe, welche die geliebte Stätte ihrer Kinder- und Jugendträume in Trümmern begrub, schwer erkrankt, hat den beiden eben geborenen Kindern den Keim der Krankheit mitgeteilt. Die Kinder sind gestorben, sie selbst ist genesen, aber Mutterfreuden sind ihr für immer versagt. Ihrer etwas weichlichen Natur entsprechend nährt sie den Schmerz um das für immer Verscherzte im Innern. In all den dreizehn, vierzehn Jahren hat sie's nicht verwunden; drei Kinderstuben stehen auch im neuen Haus bereit, deren Wände nie beschrieen werden. Diese Frau, mit den begrabenen Hoffnungen, in ihrem schwarzen Gewande, mit der müden klagenden Stimme und den Spuren einstiger Schönheit in den abgehärmten Zügen, geistig ihrem Gefährten nicht gewachsen und doch in den Grenzen ihrer Natur ihm Verständnis und liebevollste Sorge widmend, verängstigt und schüchtern, ist eine rührende ergreifende Erscheinung; man hat ein tiefes Mitgefühl mit ihr, denn ihre Lage ist um so trauriger, je weniger sie geistig ihrem Manne genügt, und je klarer sie dies empfindet. Es ist die einzige Gestalt im Hause, deren Seelen- und Gemütsleben rein gestimmt ist und trotz der monotonen Mollakkorde rein

menschlich auf unser Gefühl wirkt. Aber auch ihre Stunde schlägt, und plötzlich verwandelt sich diese sympathische Leidensgestalt in eine wahnwitzige Fratze.

Im letzten (3.) Akt sitzen beisammen Frau Solneß die scheinbare Normale, mit der unzweifelhaft anormalen Hilde.

„Ja, das können Sie mir glauben,"

heißt es da im Laufe des Gesprächs,

„ich habe mehr als genug durchgemacht in meinem Leben."

Hilde (blickt sie teilnehmend an und nickt langsam.)

„Arme Frau Solneß. Zuerst hatten Sie ja den Brand —"

Frau Solneß (mit einem Seufzer.)

„Ach ja! All das meinige ging dabei zu Grunde."

Hilde.

„Und dann kam ja etwas noch Schlimmeres."

Frau Solneß (sieht sie fragend an).

„Noch schlimmer?

Hilde.

„Das Allerschlimmste."

Frau Solneß.

„Was meinen Sie?"

Hilde (leise).

„Sie verloren ja die beiden Kleinen."

Frau Solneß.

„Ach die. Ja sehen Sie, das war aber etwas ganz anderes. Das war ja eine höhere Fügung. Und wenn so etwas kommt, da muß man sich unterwerfen. Und Gott danken obendrein."

Hilde.

„Thun Sie denn das?

Frau Solneß.

„Nicht immer, leider. Ich weiß ja sehr wohl, daß es meine Pflicht wäre. Aber ich kann es trotzdem nicht."

Hilde.

„Nein, das kommt mir auch ganz natürlich vor."

Frau Solneß.

„Und oftmals muß ich mir ja selber sagen, daß es eine gerechte Strafe war —"

Hilde.

„Warum denn?

Frau Solneß.

„Weil ich nicht standhaft genug war im Unglück.“

Hilde.

„Aber ich begreife nicht wie —“

Frau Solneß.

„Ach nein Fräulein Wangel, reden wir nicht mehr von den zwei Kleinen. Über die sollen wir uns blos freuen. Die haben es ja jetzt so gut, wie man es nur wünschen kann.“

Bis hierher ist alles rein gestimmt. Diese gedämpfte Klage der einsamen Mutter, die über die Sache selbst hinweggleitet, hat etwas ergreifendes, wie der ruhelose leise Flügelschlag eines Vogels, der das ausgeraubte Nest umkreist. Nun aber fährt sie fort:

„Nein, es sind die kleinen Verluste im Leben, die einem wehe thun bis in die Seele hinein. Wenn man das alles verliert, was andere Leute fast für gar nichts achten.“

Hilde

(legt die Arme auf ihre Knie und blickt mit warmem Mitgefühl zu ihr auf).

„Liebste Frau Solneß — erzählen Sie mir davon!“

Frau Solneß.

„Wie ich Ihnen sagte: Lauter Kleinigkeiten. Da verbrannten zum Beispiel alle die alten Portraits an den Wänden. Und alle die alten seidenen Kleider, die der Familie Gott weiß wie lange gehört hatten. Und die Spitzen der Mutter und der Großmutter — die verbrannten auch. Und denken Sie nur die Schmucksachen! (schwermütig) Und dann alle die Puppen!

Hilde.

„Die Puppen?“

Frau Solneß (mit thränenerstickter Stimme).

„Ich hatte neun wunderschöne Puppen.“

Hilde.

„Und die verbrannten auch?“

Frau Solneß.

„Alle mit einander. Ach, wie ich mir das zu Herzen nahm.“

Hilde.

Hatten Sie denn alle die Puppen aufgehoben von der Zeit an, da Sie klein waren?“

Frau Solneß.

„Aufgehoben, nein. Ich und die Puppen, wir blieben immer beisammen.“

Hilde.

„Nachdem sie erwachsen waren?“

Frau Solneß.

„Ja, lange nachher!“

Hilde.

„Auch nachdem Sie verheiratet waren?“

Frau Solneß.

„O ja, wenn er nicht dabei war, da —. Dann verbrannten sie ja, die armen Dinger. Die zu retten, da dachte niemand dran. Ach, das ist ein trauriger Gedanke. Sie dürfen mich deshalb nicht auslachen, Fräulein Wangel.“

Hilde.

„Ich lache durchaus nicht.“

Frau Solneß.

„Auf ihre Art waren die ja auch lebendige Wesen, so zu sagen. Ich trug sie unter dem Herzen. Wie ungeborne kleine Kinder.“ —

Hier wird das Gespräch unterbrochen. Nun was sagen Sie! Selbst in der Posse würde man sich diese Verhöhnung jeder gesunden Empfindung als einen Witz mit allen Naturlauten der Entrüstung verbitten, denn es giebt Dinge, an die nun einmal nicht gerührt werden darf. Aber hier, wo es sich um einen tieftragischen Konflikt handelt, übermannt uns ein Gefühl des Zornes vor diesem kindischen Wahnwitz und das Wort Schillers kommt einem auf die Lippen, das er Goethe beim Egmont zurief: „Wir sind nicht gewohnt unser Mitleid zu verschenken!“

Diese Bemerkung ist in den Augen der Ibsenianer allerdings ein Majestätsverbrechen. Denn jedes Wort und jeder Zug in den Werken dieses nordischen Grüblers ist für die Gemeinde das A und O tiefer Symbolik. Auch die schrullenhafteste Ausgeburt dieses großen, sich selbst zerstörenden Geistes, für den die psychischen Probleme erst Reiz zu gewinnen scheinen, wenn sie in die Sphäre der moralischen und intellektuellen Defekte hinüberspielen, gilt einer Offenbarung gleich. Grade, daß er die Fähigkeit verloren hat mit hellen Augen und unvergrübelten Sinnen Menschen und Dinge aufzufassen und zu schildern, daß ihm Alles in gebrochenen Farben erscheint, hat ihm nach der Meinung seiner Getreuesten, die ihn nicht nur blindlings verehren, sondern auch

ebenso nachzuahmen suchen, das „Siegel der Macht" auf die Stirne gedrückt.

Trotzdem sage ich: Herunter, ehe es zu spät ist, mit den verhängnisvollen Prismen, die jener Hexenmeister Euch auf die Nase setzt. Mit ihnen werdet Ihr den Jungbrunnen der deutschen Poesie, aus dem zu schöpfen Ihr Euch sehnt, und aus dem durch Euch getränkt zu werden uns verlangt, nie finden. Ihr werdet alt und grau und müd am Wege sterben, und das Volk, für das Ihr zu dichten und zu schaffen wähntet, wird an Euch gleichgültig vorbeigehen, wie an dem namenlosen Bettler, dessen verstimmtes Saitenspiel nur Verdruß, höchstens Mitleid, aber nie Thränen ins Auge und Lust in die Seele zu locken weiß.

Zu ihnen rechne ich nicht den jungen schlesischen Dichter, der als das Prototyp des krassesten Naturalismus vor vier Jahren von den Theoretikern und Parteifanatikern der litterarischen Revolution jubelnd auf den Schild gehoben und von den Anhängern der konservativen Richtung in allen Tonarten der Entrüstung als abscheulichste Ausgeburt entarteter Kunst in den Abgrund der Hölle verdammt wurde. Ich meine Gerhart Hauptmann, dessen Drama „Vor Sonnenaufgang" im Winter 1889/90 durch seine Aufführung auf der freien Bühne in Berlin in weitesten Kreisen größeres Aufsehen erregte, als irgend ein früheres Werk der neuen Schule. Seitdem ist er in schneller Folge mit einer Reihe größerer Dichtungen an die Öffentlichkeit getreten, die auch die Gegner gezwungen haben, zu diesem scharf ausgeprägten Charakter Stellung zu nehmen.

Mit den beliebten Schlagworten des Bildungsphilisters über das Ekelhafte, Widerwärtige des krassen Naturalismus, dessen Schilderung doch nicht Aufgabe der Kunst sein könne, kommt man bei Gerhart Hauptmann nicht weg. Denn als ein so ausgeprägter Naturalist sich Hauptmann in seinen bisherigen Dichtungen zunächst darstellt, dem nicht an der Oberfläche haften bleibenden Blick kann unmöglich entgehen, daß diese krassen Erscheinungsformen des Naturalismus bei Hauptmann doch nur konvulsive Symptome einer gewaltigen inneren Krisis sind, deren Verlauf nicht aus diesen Begleiterscheinungen, sondern nach den in der konstitutionellen Veranlagung begründeten tiefer liegenden Ursachen gemutmaßt werden kann.

Wenn ich eben Gerhart Hauptmann als einen „scharf aus-

geprägten Charakter" bezeichnete, so bedarf das insofern einer Einschränkung, als ich damit nicht sagen wollte: ein fertiger Charakter, sondern nur, eine Natur, die im Gegensatz grade zu den meisten deutschen Naturalisten über einen ungewöhnlich starken Bestand unverwüstlicher Eigenart verfügt, die Eindrücken und Einflüssen von außen wohl zugänglich ist, aber nie darum sich selber aufgiebt. Durch diese Stärke der eigenen Natur, und durch die aus ihr sich ergebende erquickende Ehrlichkeit seines Wesens und Strebens ragt Gerhart Hauptmann aus dem Schwarm hervor und übt auch auf die, welche auf dem Boden einer anderen Lebensanschauung stehen, eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus.

Auch er hat, wie Alle, Ibsen seinen Tribut entrichtet in seinen beiden ersten Schauspielen: dem „sozialen Drama" „Vor Sonnenaufgang" und der „Familienkatastrophe" „Das Friedensfest". Aber selbst hier, wo er zweimal das Vererbungs- und Belastungsmotiv mit grauenvoller Anschaulichkeit, in peinlichsten Einzelschilderungen verwertet hat, hat er nie seine eigene Natur dem großen Moloch geopfert. Vor allem hat er sich den von Ibsen importierten Symbolisierungsbazillus fern gehalten; jenen Bazillus, der den frischesten, lebensvollsten Figuren das Mark aus den Knochen saugt, sie zu ungreifbaren schemenhaften, in einen mystischen Dämmer gehüllten Wesen verflüchtigt, die selbst weder richtig lachen noch richtig weinen, geschweige denn uns weinen und lachen machen können.

Auch er hat sich das psychologische Problem in dem Grenzgebiet gesucht, wo der Seelenarzt den Seelenkenner ablöst, er hat mit einer ins Mark schneidenden Unerbittlichkeit die verschiedenen Stadien der Paralyse im Friedensfest geschildert. Aber jener verhängnisvolle Irrtum des deutschen Ibsenianismus, der die Probleme, die nicht einen Stich ins Pathologische haben, als eines modernen Poeten unwürdig betrachtet, ist ihm glücklicherweise noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen.

Bei Ibsen und seinen Nachahmern besteht die Gesellschaft schließlich nur noch aus zwei Kategorien, den höhern Geistern, die sämtlich mehr oder minder pathologisch sind, und den niederen, gesunden, die aber durch ihre gewollt platte, gemeine, stumpfsinnige, schwunglose Alltäglichkeit fast noch widerwärtiger uns anmuten als die Anormalen.

Wenn etwas mir die Gewähr bietet, daß in Gerhart Haupt-

mann das Zeug nicht zu einem modernen, sondern zu einem nationalen Poeten steckt, national in dem Sinne, daß er „dunkler Gefühle Gewalt“, die in unsern Herzen schlafen, zu wecken weiß, so ist es eben die Beobachtung, aus wie reinen ungetrübten Sinnen, mit wie unbefangenem Urteil dieser Dichter auch die Verhältnisse und Menschen zu sehen und zu schildern vermag, die ihm in seinem gegenwärtigen Anschauungskreis ein überwundener Standpunkt sind. Mit wie reinen, zarten Farben er neben den Menschen, die seine persönlichen ethischen und sozialen Ideale vertreten, die Vertreter der Weltanschauung zu schildern weiß, mit der er selbst im Kampf ist. Mit welch überzeugender Innigkeit des Gefühls er die veredelnde Macht der reinen Güte des Herzens als vollberechtigten Faktor in den seelischen Konflikten gegen die höchst entwickelte Intelligenz in die Wagschale wirft. Eine tiefe Sehnsucht nach Reinheit und Unschuld weist ihm inmitten der modernen naturalistischen Bewegung eine Stellung für sich an. Er kann reine Frauen und Mädchen schildern, ihm stehen zu Gebote volle Brusttöne für jene Liebesleidenschaft, die stärker ist als der Tod, und er weiß auch für die weltüberwindende Macht des schlichten christlichen Glaubens herzergreifende Töne zu finden.

Das ist nun freilich gar nicht modern. Und es hat in Folge dessen auch einer der „Modernsten“, der seiner schwedischen Heimat untreu geworden ist und uns armen Deutschen unaufgefordert das Licht über die für die deutsche Litteratur zu erstrebenden Ziele aufzustecken sich gütigst herbeigelassen hat, Herr Ola Hansson, unlängst in einem Essay[1]) über Gerhart Hauptmann ihm grade diese Eigenschaften zum Vorwurf gemacht, und ist zu dem Schluß gekommen, wenn Hauptmann diesen Ballast: nämlich seine falsche Auffassung von den Frauen, seine unselige Vorliebe für robuste Gestalten mit gottseligem Geschwätz und einiges andere über Bord werfen könnte und wollte, dann würde er vielleicht ein Mann nach dem Ideal des Herrn Ola Hansson werden. Nun steht der Dichter am Scheidewege. Auf der einen Seite steht „die Moderne“, für die Herr Ola Hansson das Wort führt, der durch sein Buch „Alltags-Frauen, ein Stück moderner Liebesphysiologie“, genugsam bekundet hat, auf welchen Weg er unsern deutschen Poeten

---

[1]) Allgemeine Theater-Revue für Bühne und Welt. Herausgegeben von Max Henze. I. S. S. 4—8. 11—15.

locken möchte, und auf der anderen Seite nun da stehen wir Deutschen, die weiter nichts sagen als: bleib Dir selber treu! Die Zeit wird lehren, welcher Stimme er folgt. Das aber ist sicher, daß einem solchen Gerhart Hauptmann nach dem Herzen Ola Hanssons grade die deutschen Herzen sich verschließen würden, die jetzt dem jungen ernsten Dichter mit die reinsten Sympathien entgegenbringen.

Es liegen bis jetzt[1]) fünf größere Dramen Hauptmanns vor außerdem ein kleiner Band Novellen. Es wird, um zur Klarheit über die Eigentümlichkeit des Dichters zu kommen, wünschenswert sein, jedenfalls einige von ihnen etwas näher zu betrachten.

[1]) Im Frühling 1893.

Dreizehnte Vorlesung.

Gerhart Hauptmann hat sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang“ selbst ein soziales Drama genannt. Der Titel ist irreleitend, denn wenn auch die soziale Frage darin vielfach gesprächsweise erörtert wird, wenn auch ein sozialistischer Agitator eine der Hauptpersonen des Dramas ist, so spielt doch der Hauptkonflikt sich in der Familie ab, und die Bezeichnung „Familienkatastrophe“, die Hauptmann seinem zweiten Drama gegeben, wäre hier ebenso wohl am Platz gewesen.

Die Interna der Familie eines reichgewordenen Bauerguts-besitzers in einem schlesischen Kohlendistrikt, in die wir hier einen Einblick gewinnen, sind geradezu haarsträubend. Die grauenvollsten Details aus Zolas Säuferroman L'Assommoir und die peinlichsten ekelerregenden Motive aus dem Vererbungsdrama *κατ' εξοχην*, Ibsens Gespenstern, sind hier noch überboten. Der Dichter hat die dramatische Form mit einer Rücksichtslosigkeit gegen die Nerven des Zuschauers ausgenutzt, die selbst in der Geschichte des modernen Naturalismus ihres Gleichen nicht hat.

Die Buchausgabe ist gewidmet: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet“, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung.“ Unter dieser skandinavischen Flagge verbirgt sich bekanntlich die Kompagniefirma zweier nurdeutscher Schriftsteller, Arno Holz und Johannes Schlaf, von denen der erstere als Lyriker entschieden ernste Beachtung verdient. Dagegen ist er als Theoretiker des Naturalismus und in Gemeinschaft mit besagtem Schlaf als Praktiker eine von den unerquicklichsten Erscheinungen der neuesten Litteraturbewegung.

Die Firma Holmsen ist „der konsequenteste Realist“, nur insofern, als sie als Stoff das Alltäglichste, Ordinärste, dem Anziehenden, geistig Anregenden, unbedingt vorzieht und Menschen

und Dinge in keiner andern Beleuchtung zu sehen und darzustellen vermag, als durch die trübangelaufenen Scheiben einer Berliner Stube, Hinterhaus vier Treppen. Die Fülle und Treue der Einzelbeobachtungen, die sie aus diesem Bereich beibringen, ist geradezu verblüffend. Die Peinlichkeit, mit der sie die Nachlässigkeiten der alltäglichen Umgangssprache, in der Färbung der Vokale, Verschleifung der Silben, Verschiebung der Laute phonetisch wieder zu geben sich bemühen, wirkt auf den harmlosen Leser belustigend, und die aufdringliche Pedanterie, mit der alle diese kleinen Kunststückchen in Szene gesetzt werden, verleidet dem, der sich der Moderne nicht mit Haut und Haar verschrieben hat, auch die Freude an der photographischen Treue einiger Momentbilder.

Um Gerhart Hauptmann zu verstehen, um zu begreifen, wie er in den Bannkreis dieser Leute geraten ist, ist es notwendig, einen Blick auf seinen Entwickelungsgang zu werfen. Ich halte mich dabei an die Angaben Ola Hanssons, in dem oben erwähnten Essay, die anscheinend authentisch sind.

Danach war Hauptmann in pietistischer Umgebung aufgewachsen, und fühlte früh den Drang zu künstlerischer Thätigkeit. Sein erster Versuch in dieser Richtung, als Zögling der Breslauer Kunstakademie, enttäuscht ihn. Er sattelt um, geht nach Jena, studiert unter Haeckels beherrschendem Einfluß Naturwissenschaften. Mehr persönliche Rücksichten als eigentlicher künstlerischer Drang treiben ihn dann wieder in die Künstlerlaufbahn. Er geht nach Italien, Bildhauer zu werden. Hier sieht er sich durch dichterische Versuche, in der Rekonvalescenz nach schwerer Krankheit mehr zur Erholung unternommen, wider Erwarten stärker und nachhaltiger gefesselt und abgezogen von der bildenden Kunst, ohne dieser jedoch einstweilen ganz zu entsagen. Fortan ist er in seinen Interessen zwiespältig, studiert Kunst in Dresden und Wissenschaft und Leben in Berlin. Was er zu Tage fördert ist zunächst weder auf dem einen noch auf dem anderen Gebiet individuell. Mittlerweile gründet er sich einen Hausstand, ohne dadurch sich an die Scholle zu bannen. Vielfältige Reisen erweitern die Anschauung, klären die Interessen, in die nun allerdings durch die Vertiefung in die soziale Frage und durch den persönlichen Verkehr mit sozialistischen Wortführern ein neues Gärungselement hineingetragen wird.

So war er geworden, als er 1889 sich gedrängt fühlte, einen

Teil der in ihm aufgehäuften Eindrücke sich von der Seele zu schreiben. Was war natürlicher, als daß er, in seinem innern Widerspruch gegen die gegenwärtige Gesellschaftsform, auch aus den konventionellen litterarischen Darstellungsformen instinktiv herausstrebte und sich mit einer gewissen leidenschaftlichen Inbrunst der Darstellungsmittel des „konsequentesten Realismus“ bemächtigte.

Ich sage, er bemächtigte sich. Denn schon hier hat man den Eindruck, daß er nicht wie seine Vorbilder in diesem pedantischen Kleinkram aufgeht, sondern daß ihm das nur Mittel zum Zweck ist, und daß, wenn er auch in allerlei Äußerlichkeiten der Technik noch den tastenden Schüler verrät, der mancherlei nur nachmacht, weils in der Vorlage ist, er doch im wesentlichen schon über seine Vorlage hinaus ist.

Bezeichnend aber für die eigentümlich selbständige Stellung, die er, selbst ein naturalistischer Schriftsteller aus Überzeugung, zu dem Kardinaldogma unserer Reformer — mit der Schönheit sind wir fertig, nun kommt die Wahrheit an die Reihe — einnimmt; welchen Wert er sich selbst in der gegenwärtigen Phase seiner Schriftstellerlaufbahn zuschreibt, ist eine Stelle in seinem Drama, in der er sich darüber ausgesprochen hat.

Die Herren von der Partei gleiten gern über die Stelle hinweg. Um so mehr verdient sie Beachtung. Der männliche Held des Dramas, wenn es gestattet ist noch von „Helden“ zu sprechen, der sozialistische Agitator und Temperenzler, Loth, — zweifellos künstlerisch die schwächste, aber ebenso zweifellos diejenige Figur, aus der Hauptmann am häufigsten selbst spricht — nennt einmal im Gespräch mit der weiblichen Hauptperson den Werther „ein dummes Buch, ein Buch für Schwächlinge“. Sie bittet ihn, ihr etwas Besseres zu empfehlen: und er empfiehlt ihr Dahns Kampf um Rom! Das Mädchen fragt darauf, anknüpfend an eine seiner früheren Äußerungen: Alles müsse irgend einem praktischen Zweck dienen. „Dient es einem praktischen Zweck?“ Und jener erwidert: „Einem vernünftigen Zweck überhaupt. Es malt die Menschen nicht wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen. Es wirkt vorbildlich.“ „Das ist schön,“ ruft das in traurigster Umgebung verkümmerte Mädchen mit Überzeugung aus. Dann aber fügt sie die Frage hinzu: „Vielleicht geben Sie mir Auskunft, man redet so viel von Zola und Ibsen in den Zeitungen: sind das große Dichter?“ Er ant-

wortet: „Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel. Ich bin ehrlich durstig und verlange von der Dichtkunst einen klaren erfrischenden Trunk. Ich bin nicht krank. Was Zola und Ibsen bieten ist Medizin.

Hauptmann ist noch weit, weit davon entfernt den Trunk für die Gesunden zu kredenzen. Er will es auch nicht, denn er ist der festen Überzeugung, daß die moderne Menschheit krank ist in ihrer großen Masse, und daß ihr daher Medizin besser frommt als ein frischer Trunk. Aber im Gegensatz zu den sklavischen Anbetern des Naturalismus, die uns diese Medizin als den Wein der Zukunft aufdringen wollen, beweist er mit diesem Ausspruch daß er alles eher ist als ein Fanatiker der Theorie.

Allerdings würde ich diesem Ausspruch, der doch immerhin nur bedingungsweise als ein Selbstbekenntnis gelten darf, nicht ein solches Gewicht beilegen, wenn nicht Hauptmann thatsächlich den Beweis lieferte, daß er auf dem Boden dieser Anschauung steht, daß er im Grunde seines Herzens in erster Linie Poet ist.

Versetzen wir uns einmal in die Gesellschaft, die er uns in „Vor Sonnenaufgang" schildert: Der alte Bauer, der Stammvater des Geschlechts, erscheint nur im Zustand viehischer Trunkenheit auf der Szene, ein vertiertes Scheusal, vor dessen unzüchtigen Griffen sich die eigene Tochter nur mit Gewalt retten kann. Seine Frau zweiter Ehe, das Urbild der Roheit, physischer und moralischer, eine geile Vettel, die mit einem jungen Nachbar, einem brutalen, beschränkten Gesellen, offenkundig ein ehebrecherisches Verhältnis unterhält, während sie gleichzeitig ihre zweite Stieftochter an ihn verkuppeln will. Die ältere Tochter des Hauses, verheiratet an einen gesinnungslosen Lumpen und Streber, den Ingenieur Hoffmann, erscheint nicht auf der Bühne; sie sieht ihrer Entbindung entgegen, die im fünften Akt, wo man auch das Wimmern der Wöchnerin zu hören bekommt, eintritt. Aber wir erfahren, daß dieses junge Weib, ein Erbteil des Vaters, dem Branntweinteufel verfallen ist, selten nüchtern ist und diese unselige Erbschaft auch ihrem ersten Kinde mitgeteilt hat, das als dreijähriger Knabe an Alkoholismus zu Grunde gegangen ist. Das Kind, das sie jetzt unter dem Herzen trägt, kommt schließlich tot zur Welt. Inmittelst macht ihr Ehegemahl den allerdings vergeblichen Versuch, seine junge Schwägerin dazu zu stimmen, „ein ganz klein wenig Licht in sein Leben zu bringen", d. h. ihn durch ihre Liebe zu entschädigen

für die Qualen, die er geschmiedet an jenes Weib, das er aus gemeiner Geldgier, ohne eine Ahnung von ihrer Belastung zu haben, geheiratet hat, erduldet.

Nun das ist allerdings eine Gesellschaft, die auch dem verwöhntesten Gaumen eines Naturalisten strengster Richtung köstlich munden muß. Faule Stellen, wo man hinfaßt, schwärende Beulen mit giftigem Eiter gefüllt. Der stinkende Brodem eines durch und durch mit physischen und moralischen Zersetzungskeimen verseuchten Winkels, der einem den Atem benimmt und einem ein Gefühl physischen Ekels in die Kehle emporsteigen läßt, dessen Auslösung mit einer erleichternden Entladung, einer Katharse im Aristotelischen Sinne, nichts zu thun hat.

Dazu dieses in gradezu mustergültiger Konsequenz durchgeführte Lieblingsmotiv der erblichen Belastung, diese Reinkultur einer Säuferfamilie, drei Generationen so sauber präpariert, ein gradezu ideales Material für den klinischen Unterricht. Es fehlt auch nicht an entsprechenden theoretischen Ausführungen. Wir erhalten eine Statistik über die Wirkung des Alkohols durch den nationalökonomisch gebildeten Sozialdemokraten und medizinische Aufklärungen über die hier vorliegenden speziellen Fälle des Alkoholismus durch den Hausarzt.

Sie fragen erstaunt, wenn dieser Gerhart Hauptmann noch ein hoffnungsvoller Fall sein soll, wie mag es dann bei den ganz unheilbaren Naturalisten zugehen? Nur gemach.

Wäre Hauptmann wirklich einer von den radikalen Fanatikern der Theorie, so würde er das Gericht menschlichen Elends und menschlicher Verworfenheit, das er hier eingerührt, nun in seinen eignen widrigen Dünsten unter luftdichtem Verschluß sich zu einer neuen „Spottgeburt von Dreck und Feuer“ ausschmelzen lassen.

Aber weil er das nicht ist, sondern weil in ihm trotz aller theoretischen Schrullen ein lebendiger Poet steckt, ein gesunder Mensch, der ohne Luft und ohne Licht nicht leben und atmen kann, so reißt er mit einem kräftigen Ruck die Fenster auf und läßt frische Luft und freies Sonnenlicht hereinströmen.

Hauptmann kennt offenbar aus eigenster Erfahrung und Beobachtung diese vertierten Säufer, und die ganze Atmosphäre von Gemeinheit und Brutalität, die in diesen von der Schnapspest verseuchten Winkeln haust, ist ihm vertraut. Aber es ist bezeichnend

für ihn, daß er unmittelbar nach der unsagbar ekelhaften Szene, wo der betrunkene Bauer in der Morgenfrühe aus der Schenke taumelnd, die Tochter in die Flucht jagt, die wundervolle reine Stimmung kühler Morgenfrische einem in die Seele zu zaubern weiß, allerdings mit Mitteln, die auf der Bühne versagen:

Loth sitzt neben dem alten Knecht, der im Hof seine Sense dengelt, „und blickt hinaus in den erwachenden Morgen. Durch den Thorweg erblickt man weitgedehnte Kleefelder und Wiesenflächen, zwischendurch schlängelt sich ein Bach, dessen Lauf durch Erlen und Weiden verraten wird. Am Horizont ein einzelner Bergkegel. Allerorten haben die Lerchen eingesetzt und ihr ununterbrochenes Getriller schallt bald näher bald ferner in den Gutshof herein."

Es ist bezeichnend für den Dichter, daß er diese Stimmung sucht und dadurch die Seele wieder rein badet. Technisch ist das ja auf der Bühne unmöglich, ebenso unmöglich, wie die zarten Farben der folgenden Idylle wiederzugeben, die wieder dazu dient, den widerwärtigen Eindruck des in der Morgenfrühe, halbbekleidet über den Hof flüchtenden Ehebrechers zu verwischen. Die keusche Lieblichkeit der unmittelbar daran sich reihenden folgenden Szene muß sich auf der Bühne, soweit sie überhaupt darstellbar ist, vergröbern.

Eben ist der Ehebrecher um die Ecke verschwunden, da kommt aus dem Hause die zweite Tochter Helene, „in hellem Sommerkleid und großem Gartenhut. Sie blickt sich ringsum, thut dann einige Schritte auf den Thorweg zu, steht still und späht hinaus. Hierauf schlendert sie rechts durch den Hof und biegt in den Weg ein, welcher nach dem Wirtshause führt. Große Packete von allerhand Thee hängen zum Trocknen über dem Zaune; daran riecht sie im Vorübergehen. Sie biegt auch Zweige von den Obstbäumen und betrachtet die sehr niedrig hängenden rotwangigen Äpfel. Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshause her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe, so daß sie sich schließlich umwendet und vor Loth her in den Hof zurückgeht. Hier bemerkt sie, daß der Taubenschlag noch geschlossen ist und begiebt sich dorthin durch das kleine Zaunpförtchen des Obstgartens. Noch damit beschäftigt die Leine, welche von dem Winde getrieben irgendwo festgehakt ist, herunter zu ziehen, wird sie von Loth, der inzwischen herangekommen ist, angeredet. „Guten Morgen, Fräulein." — „Guten Morgen! Der Wind hat die

Schnur hinaufgejagt." — „Erlauben Sie!" — er geht durchs Pförtchen, bringt die Schnur herunter, und zieht den Schlag auf, die Tauben fliegen aus."

Dies Augenblicksbild ist keine programmmäßige Nummer in einem nach allen Regeln des Naturalismus peinlich gearbeiteten Drama, sondern gewissermaßen durch eine unwillkürliche Reflexbewegung einer instinktiv ihr Recht verlangenden Dichternatur ans Licht gebracht. Trotzdem würde man grade vom künstlerischen Standpunkt diesen jähen Ton- und Stimmungswechsel nicht so unbedingt gut heißen können, wenn es wirklich so wäre, daß hier ganz willkürlich wie in einem Guckkasten die Bilder roher Wirklichkeit und poetischer Stimmung lediglich um der Kontrastwirkung willen hintereinander aufgeführt würden. Denn so wohlthätig diese reinen Farben auch im Augenblick wirken mögen, es liefe doch auf eine rein äußerliche sinnliche melodramatische Wirkung hinaus. Aber das ist hier eben nicht der Fall.

Diese Stimmungen wachsen organisch aus den einzelnen Gestalten heraus. Dieser klare Morgenduft, in dem das junge Mädchen erscheint, ist etwas von ihr Unzertrennliches. Sie steht inmitten dieses schwülen Dunstes der vertierten Gesellschaft da, wie ein Wesen aus einer andern Welt, das von einer reineren, lichteren Atmosphäre umgeben ist. Darin liegt eben das furchtbar Tragische und Grausame dieser Situation, daß ihr vor unsern Augen diese reinere Atmosphäre, die ihr Lebenselement ist, aufgesogen wird und sie in Folge dessen im eigentlichsten Sinne des Wortes erstickt.

Nun erscheint es ja auf den ersten Blick seltsam, wie in dieser Umgebung überhaupt so ein Geschöpf hat zur Entwickelung kommen können. Das ist aber vom Dichter gut begründet. Sie, die jüngste des Hauses, ist die einzige, die in den entscheidenden Entwickelungsjahren den Einflüssen des Hauses entzogen war. Sie ist auf Wunsch der Mutter in Herrnhut erzogen, und von dort ist sie in den Bannkreis des elterlichen Hauses erst als erwachsenes Mädchen zurückgekehrt. Nicht etwa eine exaltierte Pietistin, die selbstgerecht auf die Greuel der Verwüstung des Elternhauses herabblickt, auch nicht eine weinerliche Betschwester, die gottergeben alles gehen läßt, wie es gehen mag, sondern als ein frisches, reines Geschöpf mit ernstem Willen. Auch gar keine Ausnahmenatur. Weder äußerlich noch innerlich, weder in Erscheinung noch Be-

wegung kann sie das Bauernmädchen verleugnen. Aber in dieser Umgebung ist sie ein Wesen für sich, dadurch, daß sie, ohne Phrase und Redensarten, einen instinktiv aufs Gute gerichteten Willen hat. Aber eben weil sie kampflos in sich so fest ruht, ist der ungeheure Kontrast zwischen ihr und den übrigen weder jenen noch ihr selbst in seinem vollen Umfang bisher zum Bewußtsein gekommen. Sie verachtet die Stiefmutter, verachtet den ihr zugedachten Bräutigam, sie ist unglücklich über den Vater, sie bemitleidet ihre Schwester, sie bemitleidet mehr noch ihren Schwager. Ihm, der seine rohe und gemeine Natur hinter der Maske eines harmlosen Biedermanns, mit gelegentlichem Schillern ins Sentimentale glücklich zu verbergen weiß, ihm, dem Gebildeten, unter dem Laster seiner Frau Leidenden, fühlt sie sich, als einer gleich ihr in diesem Boden nicht wurzelnden Natur, näher, als irgend einem andern. Sie macht — unschuldig, natürlich — aus dieser Sympathie kein Hehl, und ahnt nicht, daß ihr Ruf darunter in dieser rohen Gesellschaft leidet und daß der Schwager selbst sie als seine sichere Beute ansieht, die ihm früher oder später von selber zufallen muß.

In diese Situation latenter Konflikte bringt nun plötzlich die Ankunft des Sozialdemokraten Loth, eines ehemaligen Studienfreundes von Hoffmann, eines fanatischen Parteigängers, mit den charakteristischen Gepflogenheiten des verbohrten Theoretikers, aber sonst eine anima candida, eine Gährung und Klärung. Das erste Gespräch mit dem ernsten Fanatiker rüttelt das Mädchen aus ihrer Gleichgültigkeit, in die sie sich im Gefühl der eigenen Sicherheit eingewiegt hatte, auf. Sie beginnt mit seinen Augen zu sehen. Die erbärmlichen verrotteten Zustände um sie her werden ihr plötzlich unerträglich, ein Gefühl von Scham überkommt sie, daß diese fremden strengen Augen sie gewissermaßen mit verantwortlich machen für Alles das, was unter ihren Augen geschieht. Sie hat keine Empfindung für die Gemütskälte, für den pedantischen kleinlichen Zug, der in diesem Sozialreformer steckt, für das schulmeisterliche Pathos, in dem er sich zu ergehen pflegt, sie hat nur das eine Gefühl, und das macht sie klein und traurig und hebt sie zugleich hoch über die ganze Misere: Hier ist ein Mensch, der nur das Gute will, ohne alle Rücksicht auf die Folgen!

Grade in dieser Stimmung muß es ihr passieren, daß sie vor dem eignen Vater sich zu flüchten gezwungen ist, daß sie dem

ehebrecherischen Galan ihrer Stiefmutter fast in den Weg läuft. Und als sie in einer wilden Verzweiflung darüber, einer Verzweiflung, in der die ererbte zügellose Natur in erschreckend elementarer Wucht zum Ausdruck kommt[1]), ihren Qualen Luft macht, da glaubt der Einzige aus ihrer bisherigen Umgebung, den sie für besser gehalten, ihr Schwager, die Stunde gekommen, ihr seine unlauteren Absichten auf sie zu enthüllen. Alles bricht zusammen um sie her, und als nun der ernste reine Mann, der ihr eigentlich die Augen über sich selbst und ihre Umgebung geöffnet hat, vor sie hintritt Abschied zu nehmen, da gesteht sie ihm selbst, stammelnd, zagend und doch tapfer, daß sie ihn liebt.

Das Liebesglück, das nun über diesem Mädchen aufgeht, die Töne, die da angeschlagen werden, keineswegs alle harmonisch, aber alle aus der Tiefe des Herzens, hat der Dichter mit hinreißender Gewalt des Ausdrucks, mit einer Glut der Farben und doch mit einer Keuschheit der Empfindung uns vor die Seele zu zaubern verstanden, daß diese Szenen zeitweilig völlig vergessen machen, auf welchem morschen und versumpften Boden dies Alles sich abspielt. Der einzige Mißton, der dies Liebesidyll, dem an Tiefe und Reinheit der Farben nur wenige in unserer Litteratur an die Seite gestellt werden können, stört, ist Loth, der glückliche Liebhaber, der, trotz seiner ernsten guten Gesinnung eine beschränkte Natur, selbst in diesen Stunden sich nicht über seine Prinzipienreiterei zu erheben vermag. Auf eine tändelnde Frage des Mädchens, wie viel Frauen er vor ihr geküßt, steht er allen Ernstes im Begriff, ihr über seine frühern, wenig platonischen Beziehungen

[1]) Alles ist mir egal! Schlimmer kanns nicht mehr kommen; einen Trunkenbold von Vater hat man, ein Tier, vor dem die — — die eigene Tochter nicht sicher ist. Eine ehebrecherische Stiefmutter, die mich an ihren Galan verkuppeln möchte. Dieses ganze Dasein überhaupt. — Nein! ich sehe nicht ein, wer mich zwingen kann durchaus schlecht zu werden. Ich gehe fort. Ich renne fort — und wenn Ihr mich nicht los laßt, dann .... Strick, Messer, Revolver! — mir egal! ich will nicht auch zum Branntwein greifen, wie meine Schwester .... Mir egal; mir ganz egal — man ist — man muß sich schämen bis in die Seele 'nein. Man möchte was wissen, was sein, was können — und was ist man nu? — — Hätte mein gutes Muttelchen das geahnt als sie — als sie bestimmte, daß ich in Herrnhut erzogen werden sollte. Hätte sie mich lieber, mich lieber zu Hause gelassen, dann hätte ich, hätte ich, wenigstens nichts Anderes kennen gelernt, wäre in dem Sumpf hier auf — aufgewachsen. — Aber so . . ."

„zu einer großen Anzahl Frauen“ eine Beichte abzulegen, die in diesem Augenblick so brutal wirkt, wie eine schamlose Entblößung.

„Um Gott,“

ruft sie,

„sag mir das einmal — später — wenn wir alt sind — nach Jahren — wenn ich Dir sagen werde: jetzt — hörst Du, nicht eher.“

Er erwidert gelassen:

„Gut, wie Du willst.“

Wieder läßt sie mit süßem Wohlbehagen die Wogen ihres Glücks über ihren Häuptern zusammenschlagen: „Lieber, was Schönes jetzt!“ und versenkt sich wieder in das lieblich kindische Geplauder, das scheinbar so nichtig ist, und doch in jeder Äußerung die reine tapfere Seele enthüllt. Nichts ist rührender, als wie jetzt der tiefe Grundton ihres Wesens, der Vorrat von Lebensfreudigkeit, der in ihr steckt, zum Durchbruch kommt; wie sie hinausgehoben wird über den ganzen Jammer ihres Daseins, wie alle widrigen Eindrücke und Erfahrungen zurückweichen, so daß sie, die mit dem ekelhaften Günstling der Mutter, dem Kahl-Wilhelm so gepeinigt worden ist, jetzt als der Geliebte sie fragt:

„Beichte! bin ich der Erste?“

„Nein,“

erwidert; und als er forscht:

„Wer?“

übermütig herauslacht:

„Koahl-Wilhelm!“

Sie fühlt sich jetzt so sicher vor all diesen bösen Gewalten, die ihr bisher das Leben vergiftet haben. Aber es ist ein trügerisches Gefühl. Schon die nächste Frage des, herzlich mitlachenden, Liebhabers:

„Wer noch?“

scheucht einen Schatten über das sonnenhelle Land:

„Ach nein! weiter ist es wirklich keiner. Du mußt mir glauben .... Wirklich nicht. Warum sollte ich denn lügen.“

„Also doch noch Jemand?“

„Bitte, bitte, bitte, bitte frag mich jetzt nicht darum.“

Sie denkt an den, dem sie schwesterlich vertraut, und dem sie vielleicht ein wärmeres Gefühl in aller Unschuld entgegenbrachte, als sie selbst geahnt, und der vor wenigen Stunden sich ihr auch in seiner ganzen Hohlheit und Gemeinheit enthüllt hat.

„'S war Jemand — mußt Du wissen — den ich — weil — weil er unter Schlechten mir weniger schlecht vorkam. Jetzt ist das ganz anders! Ach, wenn ich doch gar nicht mehr von Dir fort müßte. Am liebsten ginge ich gleich auf der Stelle mit Dir."

Sie fühlt instinktiv, wie die Dünste, die aus diesem verfaulten Boden steigen, ihr Glück vergiften müssen. Noch weiß der Geliebte nicht, daß der viehische Trunkenbold, den er in der Schenke gesehen hat, ihr Vater ist, noch weiß er alles übrige nicht, und eine Ahnung sagt ihr, daß diese Enthüllung eine gefährliche Klippe für ihr endliches Glück bedeutet; daß es wirklich daran zerschellen könnte, das glaubt sie freilich nicht. Aber es ist ergreifend, wie nun in dem weitern Gespräch die Schatten immer tiefer, tiefer fallen:

Loth.

Du hast es wohl sehr schlimm hier im Hause?

Helene.

Ach Du, es ist ganz entsetzlich, wie es hier zugeht, ein Leben wie — das . . . wie das liebe Vieh; ich wäre darin umgekommen, ohne Dich . . . mich schauderts.

Loth.

Ich glaube, es würde Dich beruhigen, wenn Du mir alles offen sagtest, Liebste!

Helene.

Ja freilich! aber — ich brings nicht über mich. Jetzt nicht! — Ich fürchte mich förmlich

Loth.

Du warst in der Pension?

Helene.

Die Mutter hat es bestimmt auf dem Sterbebette noch.

Loth.

Auch Deine Schwester war?

Helene.

Nein! die war immer zu Hause .... und als ich dann vor vier Jahren wiederkam, da fand ich — einen Vater — der .... eine Stiefmutter — die . . . eine Schwester . . . . rat mal, was ich meine!

Loth.

Deine Stiefmutter ist zänkisch. — Nicht? — Vielleicht eifersüchtig? Lieblos?

Helene.

Der Vater ....?

Loth.

Nun, der wird aller Wahrscheinlichkeit nach in ihr Horn blasen. — Tyrannisiert sie ihn vielleicht?

Helene.

Wenns weiter nichts wär. Nein! Es ist zu entsetzlich! Du kannst nicht darauf kommen, daß — daß der — mein Vater — daß es mein Vater war — den — Du ...

Loth.

Weine nur nicht, Lenchen! siehst Du — nun möcht ich beinahe ernstlich drauf dringen, daß Du mir ...

Helene.

Nein es geht nicht — ich hab noch nicht die Kraft — es — Dir ...

Loth.

Du reibst Dich auf, so.

Helene.

Ich schäme mich zu bodenlos! — Du wirst mich fortstoßen, fortjagen ...! Es ist über alle Begriffe ... Ekelhaft ist es!

Loth.

Lenchen, Du kennst mich nicht — sonst würdest Du mir so etwas nicht zutrauen — Fortstoßen, fortjagen! Komm ich Dir denn wirklich so brutal vor?

Helene.

Schwager Hoffmann sagte: Du würdest — kaltblütig. Ach nein, nein, nein! Das thust Du doch nicht! gelt? Du schreitest nicht über mich weg? thu es nicht!! — Ich weiß nicht — was — dann noch aus — mir werden sollte.

Loth.

Ja, aber, das ist ja Unsinn. Ich hätte ja gar keinen Grund dazu.

Helene.

Du hältst es also doch für möglich?

Loth.

Nein eben nicht.

Helene.

Aber wenn Du Dir einen Grund ausdenken kannst.

Loth.

Es gäbe allerdings Gründe, aber — die stehen nicht in Frage.

Helene.

Und solche Gründe?

Loth.

Nun wer mich zum Verräter meiner selbst machen wollte, über den müßte ich hinweg gehen.

Helene.

Das will ich gewiß nicht — aber ich werd halt das Gefühl nicht los.

Loth.

Was für ein Gefühl, Liebste?

Helene.

Es kommt vielleicht daher: ich bin so dumm! — Ich hab gar nichts in mir. Ich weiß nicht mal, was das ist, Grundsätze. — Gelt? das ist doch schrecklich. Ich lieb Dich nur so einfach! — Aber Du bist so gut, so groß — und hast so viel in Dir. Ich habe solche Angst, Du könntest doch mal merken — wenn ich was Dummes sage — oder mache, daß es doch nicht geht . . . daß ich doch viel zu einfältig für Dich bin . . . Ich bin wirklich schlecht und dumm wie Bohnenstroh.

Loth.

Was soll ich dazu sagen?! Du bist mir Alles in Allem! Alles in Allem bist Du mir. Mehr weiß ich nicht.

Helene.

Und gesund bin ich ja auch . . .

Loth.

Sag mal, sind Deine Eltern gesund?

Helene.

Ja, das wohl! Das heißt: die Mutter ist am Kindbettfieber gestorben. Vater ist noch gesund; er muß sogar eine sehr starke Natur haben. Aber . . .“

Loth.

Na! — siehst Du, also . . .

Helene.

Und wenn die Eltern nun nicht gesund wären?“

Loth (küßt Helene).

Sie sinds ja doch, Lenchen."

Helene.

Aber wenn sie es nicht wären? . . .

Hier werden sie unterbrochen und getrennt. Das Haus gerät in Aufruhr durch die Anzeichen der nahenden Entbindung der Frau Hoffmanns. Es ist ein eigentümlich tragisches Verhängnis, daß Helene gegen den Widerspruch der andern Weiber selbst den Arzt holt. Denn dieser, auch ein alter Studienfreund Loths, ist es, der im nächsten Akt den ahnungslosen Loth darüber aufklärt, daß er im Begriff ist in eine Trinkerfamilie hineinzuheiraten. Trotzdem der Arzt selbst ihn darauf aufmerksam macht, daß Ausnahmen vorkommen, trotzdem er sich sagen muß, daß wenn er Helene verläßt, sie so oder so verloren ist, findet dieser arme Prinzipienreiter, seinem Prinzip zu liebe die Erbschaft robuster Gesundheit ganz ungeschmälert auf seine Nachkommen zu bringen, den traurigen Mut, das reine edle Geschöpf, das er sich und der Menschheit erhalten kann, preiszugeben, weil er sich nicht stark genug fühlt, für sie und mit ihr den Kampf mit den Dämonen der Belastung aufzunehmen. Nicht einmal die cynische Bemerkung des Arztes, daß sie nun sicher die Beute des Schurken von Schwager werde, eine Ansicht, die er teilt, erschüttert ihn. Noch brennen die Küsse des von Angst um die Schwester und von banger Sorge für ihr Glück gefolterten Mädchens auf seinen Lippen, noch gellt in seinen Ohren ihr letztes Wort:

„Ich beschwöre Dich, gehe nicht fort. Verlaß mich doch nur nicht. Geh nicht fort. Alles ist aus, wenn Du einmal ohne mich von hier fortgehst."

da setzt er sich hin, schreibt ihr den Abschiedsbrief und entflieht.

Also bricht die Katastrophe herein.

Helene stürmt ins Zimmer mit der Nachricht, daß das Kind todtgeboren. Der Schwager eilt hinaus. Sie sieht sich um und ruft leise: Alfred, wiederholt den Namen drei, vier mal immer lauter, eilt suchend in die anstoßende Kammer, kehrt zurück immer lauter rufend, mit allen Zeichen folternder Angst, da schallt vom Hof herauf das wüste Gebrüll des aus der Schenke in der Morgenfrühe heimkehrenden Vaters:

„Dohie hä! biin iich nee a hibscher Moan? Hoa iich nee a hibsch Weib? Hoa iich nee a poar hibsche Tächter, dohie hä?"

Helene stößt einen kurzen Schrei aus, rennt wie gejagt nach der Mittelthür. Da entdeckt sie den Brief, den Loth zurückgelassen, sie stürzt auf ihn, reißt ihn auf, liest einzelne Worte laut hervorstoßend: „Unüibersteiglich! . . . Niemals wieder!" Sie läßt den Brief fallen, wankt: „Zu Ende." Rafft sich auf, hält sich den Kopf mit beiden Händen, kurz und scharf schreiend: „Zu Ende!"

Während die widrigen Töne des Trunkenbolds immer näher schallen, eilt sie wie gehetzt aus einem Zimmer ins andere. Der Diener, der ihr in den Weg läuft, bestätigt, daß Loth mit dem Wagen des Doktors fortgefahren ist.

„Wahr!"

Einen Augenblick hat sie Mühe aufrecht zu stehen. Im nächsten durchfährt sie eine verzweifelte Energie. Sie rennt nach dem Vordergrund, ergreift den dort hängenden Hirschfänger, verbirgt ihn und hält sich still, bis der Diener aus dem Nebenzimmer heraus ist; wieder die Stimme des Bauern:

„Dohie hä, bin iich nee a hibscher Moan?"

Auf diese Laute, wie auf ein Signal, springt sie auf und verschwindet im Nebenzimmer.

Was dort geschieht, erraten wir nur. Während die Stimme des Trunkenbolds immer näher tönt, kommt ihren Namen rufend, nach ihr suchend, ein Mädchen:

Freilein Helene! Freilein Helene!

dazwischen die Stimme des Bauern: 's Gald is meine!

Das Mädchen geht in das Zimmer, in dem Helene verschwunden.

Im nächsten Augenblick stürzt sie heraus mit den Zeichen eines wahnsinnigen Schreckes; schreiend dreht sie sich zwei — dreimal um sich selber, schreiend jagt sie durch die Mittelthür, während ihre Stimme allmählich verhallt, hört man die schwere Hausthüre aufgehen, dröhnend ins Schloß fallen, die taumelnden Schritte des Trunkenen im Gange und schließlich ganz aus der Nähe das wüste trunkene Lallen:

Dohie hä? Hoa iich nee a poar hibsche Tächter.

Der Vorhang fällt.

Eine furchtbare, durch ihre Erbarmungslosigkeit zum Widerspruch reizende Katastrophe. Und doch, so sehr man gegen diese öde Hoffnungslosigkeit sich aus sittlichen und ästhetischen Gründen

empören mag, dem Dichter seine Voraussetzungen zugegeben, der einzig mögliche konsequente Ausgang. Dieses reine, sympathische, impulsive Geschöpf mit einem natürlichen Instinkt aufs Gute gerichtet, aber, wie es selbst sagt, ohne Grundsätze, ohne eigentlichen innern Halt, muß, auch der letzten Illusionen und Ideale beraubt, zu Grunde gehen. Es ist im Grund dieselbe Grausamkeit, der Emilia zum Opfer fällt; auch sie fällt, durch eigene Hand: eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.

Aber ein Jammer ist es ohne Gleichen, nicht ein Schmerz, der emporträgt, sondern ein Jammer, der herabzieht.

Es ist dieselbe hoffnungslose Verzweiflung, in der Faust alles Lebens Fülle und Freude verflucht:

Wenn aus dem schrecklichen Gewühle
Ein süß bekannter Ton mich zog,
Den Rest von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog;
So fluch ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!
Verflucht voraus die hohe Meinung,
Womit der Geist sich selbst umfängt,
Verflucht das Blenden der Erscheinung,
Die sich an unsre Sinne drängt.
Verflucht was uns in Träumen heuchelt ......

bis zu dem Alles zusammenfassenden:

Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben!
Und Fluch vor allen der Geduld!

Auch aus unsern Herzen kommt die Klage.

Weh! weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt! ....
Wir tragen
Die Trümmern ins Nichts hinüber,
Und klagen
Über die verlorne Schöne!

Aber ebenso kommt, trotz alledem auch aus unserm Herzen die Mahnung:

Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In Deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne,
Mit hellem Sinne,

Wir haben die Zuversicht, daß auch hier es einst lauten wird:

Und neue Lieder
Tönen darauf!

Vierzehnte Vorlesung.

Gerhart Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang“, mit dem wir uns in der letzten Vorlesung eingehender beschäftigten, schloß mit einer schrillen Dissonanz. In öder Hoffnungs- und Trostlosigkeit läßt der Dichter den Zuschauer und Leser, der ihm bis hierher gefolgt, allein. Wie in den Schlußworten des Tasso ist die Losung:

> Zerbrochen ist das Steuer und es kracht
> Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
> Der Boden unter meinen Füßen auf.

Die Katastrophe wirkt um so grauenhafter, als durch sie zunächst nicht die bis aufs Mark der Knochen von moralischer Fäulnis zerfressenen Elemente zermalmt und in einer allgemeinen Sündflut hinweggespült werden, sondern das einzige Geschöpf, das sich seine Integrität in jeder Beziehung zu wahren gewußt, in dieser verpesteten Luft vor unsern Augen einen qualvollen Erstickungstod stirbt:

> Die Hände Dir zu reichen,
> Schauert's den Reinen.

Daran geht ohne eigene Schuld das unglückliche Mädchen zu Grunde; ihre Schuld und ihr Verhängnis ist die erbliche Belastung, die auf ihr ruht, und die, wenn sie auch bei ihr selbst zu schlummern scheint, doch in ihren Kindern wieder aufleben und neue und schrecklichere Opfer fordern kann. Vor einer derartigen Möglichkeit weicht der Mann, in dessen Hände der Dichter ihr Schicksal und die Zukunft des Mädchens gelegt hat, zurück und damit ist ihr Untergang besiegelt.

Für die Vertreter derjenigen Weltanschauung, die das Liebesverhältnis zwischen Mann und Weib lediglich unter dem Gesichts-

punkte des physischen Triebes zur Paarung mit allen daraus sich ergebenden natürlichen Konsequenzen betrachten, hatte der Mann ganz korrekt gehandelt. Wenn das Mädchen, das belastete Individuum, in diesem Zwiespalt zu Grunde ging, so war das, trivial ausgedrückt, ihr Pech. Im Interesse der Erzielung reiner gesunder Rasse aber war es ein Glück, daß sie nicht in den Stand gesetzt wurde, mit dem ererbten Gift die Nachkommenschaft eines für seine Person als Zuchttier tadellosen männlichen Individuums zu infizieren.

Wäre Hauptmann der bedingungslose, in der Wolle gefärbte Naturalist gewesen, der er selber zu sein glaubte und für den ihn die Matadore der Partei so gerne ausgaben, so hätte er sich auch damit beruhigen können. Was die Theorie verlangte, unter Mißbrauch der Kunst den Beweis von der Unmöglichkeit und Widersinnigkeit einer derartigen Paarung drastisch zu führen, das hatte er geliefert.

Aber ein kleiner Rest war doch noch zurückgeblieben, und nicht mit rein aufgegangen; und dieser Rest, der vielleicht anfangs dem Dichter nur als ein Niederschlag theoretisch längst überwundener Vorurteile erschien, ward doch allmählich ihm zu einem Pfahl im Fleisch, der ihm keine Ruhe ließ, bis er ihn innerlich aufgearbeitet und sich mit ihm abgefunden hatte.

Aus einer derartigen Stimmung erkläre ich mir Hauptmanns zweites Drama „Das Friedensfest“, eine Familienkatastrophe in drei Vorgängen, das zuerst in der von Otto Brahm begründeten „Freien Bühne für modernes Leben“ Anfang 1890 erschien.

Der Vorwurf ist hier derselbe wie in „Vor Sonnenaufgang“. Auch hier eine vermorschte, verfaulte Familie, schwer belastet, auch hier ein Glied, das durch äußere Verhältnisse begünstigt durch eine größere Energie des Willens sich aus diesem Sumpfe heraus zu arbeiten verstanden hat, das mit einem Fuße schon auf festem Erdreich steht, und dem ein reiner willensstarker Mensch, von innigster Liebe erfüllt, sich in diesem Augenblick gesellt, ohne eine Ahnung davon zu haben, aus welchen Abgründen sein Partner auftaucht.

Nun kommt die Krise. Dem Fremdling gehen die Augen auf, in welchen Kreis er geraten ist, welche Dämonen der Belastung in dieser unseligen, dem Untergang scheinbar geweihten Familie zerstörend hausen. Er sieht, wie auch das Glied, das draußen in an-

anderer Umgebung, erlöst vom alten Fluche schien, hier, im Bannkreis des alten Hauses, sofort innerlich wieder zusammenknickt. Aber diesmal endet es nicht mit einer feigen Fahnenflucht des Gesunden vor dem Kranken, sondern diesmal schürzt grade die Erkenntnis, wie sehr der Andere tragender und anspornender Liebe bedarf, um der erblichen Dämonen Herr zu werden, den Knoten noch fester. Und so klingt diese Familienkatastrophe, trotzdem auch hier die schreiendsten Dissonanzen in fast unerträglicher Weise gehäuft sind, in einem reinen, tiefen Gleichklang aus.

Diesmal ist der Belastete der Mann, der erlösende Befreier ein Weib. Das ist auch für die stufenweise Vorbereitung der erlösenden Katastrophe ein überaus glücklicher Griff. Die Gestalt des reinen, harmonisch gestimmten, durch ihre Liebe auch geistig emporgehobenen Mädchens, das in das verdüsterte Haus eintritt, wirkt wie ein Sonnenstrahl. Schon die erste Einführung, wie sie singend durchs Haus zieht:

> Wenn im Haag der Lindenbaum
> Wieder blüht,
> Huscht der alte Frühlingstraum
> Durch mein treu Gemüt,

bereitet ihr den Weg.

Nun tritt sie auf:

> Zwanzig Jahre alt, in schlichtem schwarzem Wollkleid, eine schöne volle Gestalt, mit kleinem Kopf, mit blondem gelöstem Haar.
>
> In ihrem Wesen liegt etwas still vergnügtes, eine verschleierte Heiterkeit und Glückszuversicht, demgemäß ist der Ausdruck ihres klugen Gesichts meist heiter, geht aber auch mitunter plötzlich in einen tiefen Ernst über oder zeigt spontan tiefes Versonnensein.

So schildert der Dichter die äußere Erscheinung des Mädchens, das mit einer fast beklemmenden Ahnungslosigkeit über die Abgründe des Hauses hinwegschreitet, deren größte aber nicht einzige Kraft ihr Temperament ist, und die mit der fortschreitenden Handlung zu einem jener ernsten Frauencharaktere sich vertieft, an deren Dasein unsere Modernsten nicht mehr zu glauben scheinen, die aber trotz ihnen und trotz Herrn Ola Hansson, der in ihr nur „ein hübsches, warmherziges und warmsinnliches, übrigens unerfahrenes Mädchen“ sieht, auch heute noch eine Macht ist, die auch den Ungläubigen und Zweifler in ihren Dienst zwingt. Es ist allerdings keine große, keine bedeutende Natur. Aber sie weiß jedem, der

Ohren hat zu hören, die Überzeugung und den Glauben einzuflößen, daß sie durch die Reinheit und Energie ihres Willens, durch die aufrichtige Liebe, die sie beseelt, eine gute Wehr und Waffen besitzt, auch das schwerste siegreich zu bestehen. Nicht nur dem schwerbelasteten, unter dem Druck auf ihn einstürmender widriger Erinnerungen fast erliegenden, von bangen Ahnungen vor der Zukunft gehetzten Geliebten, der wie ein Ertrinkender sich an sie anklammert, weiß sie diesen Glauben beizubringen, sondern auch dem Leser und Zuschauer.

Ich greife eine Szene heraus.

Der tief verstörte unglückliche Sohn hat ihr zum ersten Mal den Schleier von seiner verdorbenen und verwüsteten Kindheit gelüftet, hat ihr geschildert, wie die Eltern nebeneinander hergegangen, der Vater oben hausend, die Mutter unten:

„Bis er die Mutter nahm, hatte er einsam gelebt, und so wurde er bald wieder, er führte sein einsames Sonderlingsleben weiter. Mit einem Mal verfiel er dann auf uns, Robert und mich, um Auguste hat er sich gar nicht bekümmert. Volle zehn Stunden täglich hockten wir über Büchern . . . Wenn ich das Kerkerloch sehe, heutigen Tags noch — es stieß an sein Arbeitszimmer. Du hast's ja gesehen.

Ida.

Der große Saal oben?

Wilhelm.

Ja der. Wenn wir in diesen Raum eintraten, da mochte die Sonne noch so hell zum Fenster reinscheinen, — für uns war es dann Nacht. Na siehst Du, da, da liefen wir eben zur Mutter. Wir liefen ihm einfach fort — und da spielten sich Szenen ab — Mutter zog mich am linken, Vater zog mich am andern Arm. Es kam so weit: Friebe mußte uns hinauftragen. Wir wehrten uns, wir bissen ihm in die Hände; natürlich half das nichts, unser Dasein wurde nur noch unerträglicher . . . Aber widerspenstig blieben wir und nun, weiß ich, fing der Vater an uns zu hassen. Wir trieben es so lange, bis er uns eines Tages die Treppe hinunter jagte. Er konnte uns nicht mehr ertragen, unser Anblick war ihm ekelhaft.

Ida.

Aber Dein Vater, das giebst Du doch zu? Eine gute Absicht hat er doch gehabt mit Euch? Ihr solltet eben viel lernen, wie . . .

Wilhelm.

Bis zu einem gewissen Grade mag er ja auch damals eine gute Absicht — vielleicht gehabt haben. Aber wir waren ja zu der Zeit erst Jungens von neun oder zehn Jahren und von da ab hörte die gute Absicht auf. Im Gegenteil: damals hat er die Absicht gehabt, uns total verkommen zu lassen. Ja, ja. Mutter zum Possen. Fünf Jahre lang waren wir im verwegensten

Sinne uns selber überlassen . . . Banditen und Tagediebe waren wir. Ich hatte noch etwas, ich verfiel auf die Musik, Robert hatte nichts . . . Schließlich schlug Vater wohl das Gewissen, es gab fürchterliche Szenen mit Mutter. Am Ende wurden wir doch aufgepackt und in einer Anstalt untergebracht. Und als ich mich an das Sklavenleben dort nicht mehr gewöhnen konnte und davon lief, ließ er mich einfangen und nach Hamburg schaffen. Der Taugenichts sollte nach Amerika . . . Der Taugenichts lief natürlich wieder davon. Ich ließ Eltern Eltern sein und hungerte und darbte mich auf eigene Faust durch die Welt" u. s. w.

So hat er sie hinein blicken lassen in das Wirrsal von Schuld und Unglück, in dem und aus dem seine Persönlichkeit sich entwickelt; und am Schluß hat er müde und bitter alles zusammen gefaßt:

Auf diese Weise, Ida! sind wir so eine Art self made man — aber wir sind nicht besonders stolz darauf.

Da blickt er auf, und sieht in ihren Augen ein Funkeln und Leuchten, das er in seiner gequälten Stimmung für ein aufdämmerndes Lächeln hält. Er zuckt zurück:

O Du, das ist bitter — und nicht zum Lächeln.

Und da strömt es von ihren Lippen:

S' ist ein Jubelgefühl, Wilhelm! Ich muß Dir sagen, es mag selbstsüchtig sein; aber ich freue mich so furchtbar, daß Du das so brauchen kannst. Ich will Dich ja so lieb haben, Wilhelm. Ich sehe so mit einem Mal Zweck und Ziel. Aber ich bin ganz konfus. Ich bedaure Dich ja so sehr. Aber je mehr ich Dich bedaure, je mehr freue ich mich. Verstehst Du, was ich meine. Ich meine . . . ich bilde mir ein, ich könnte Dir vielleicht Alles, was Du entbehrt hast, alle Liebe, die Du entbehrt hast, mein' ich, könnt ich Dir vielleicht reichlich . . . .

Es liegt etwas hinreißend überzeugendes in diesem stammelnden Enthusiasmus. Aber damit ist die Kraft des Dichters noch nicht erschöpft. Nun kommt die schwerste Stelle in der Beichte. Vor Jahren hat Wilhelm einen furchtbaren Konflikt mit seinem Vater gehabt. Eine Sache, über die er nie zu sprechen gewagt hat und die er erst jetzt, wo er im nächsten Augenblick, zum ersten Mal seit jener Stunde, dem Vater vor Augen treten soll, über die Lippen bringt:

„Wenn ichs nur verdiene"

fällt er ihr in die Rede,

„denn nun kommt etwas, was mich allein — betrifft. Vor Jahren — nein — es ist — Ich kam nämlich später hie und da besuchsweise zur Mutter. Mach Dir mal klar, Ida, wenn ich so das ganze Elend wiedersah . . . Mach Dir mal klar, wie mir da zu Mute werden mußte.

Ida.

Deine Mutter litt wohl sehr!

Wilhelm.

In manchen Dingen denk ich ja heut anders über Mutter. Immerhin die Hauptschuld trägt Vater doch. Damals kam mirs vor, als ob er Mutter widerrechtlich hier gefangen hielte. Ich wollte geradezu, sie sollte sich von ihm trennen.

Ida.

Aber — das konnte Deine Mutter — gar nicht, das, —

Wilhelm.

Sie folgte mir ja auch nicht, sie hatte nicht den Mut — Nun — mit welchen Augen ich Vater ansah — nun das kannst Du Dir vielleicht denken.

Ida.

Sieh mal, Wilhelm. Du warst vielleicht doch nicht ganz gerecht gegen Deinen Vater. Ein Mann —

Wilhelm.

Einmal beging ich die Thorheit, einen Freund von mir . . . Unsinn, Freund . . . flüchtiger Bekannter, ein Musiker, ich brachte ihn also mit hierher. Das war eine Auffrischung für Mutter. Sie spielte nämlich eine Woche lang . . . täglich . . . mit ihm vierhändig . . . Da also . . . haarsträubend, so wahr ich vor Dir stehe — kein Schatten einer Möglichkeit — und am Ende der Woche — schrieen es ihr die Dienstboten — ins Gesicht.

Das Mädchen versteht ihn nicht:

Verzeih! . . . . . Ich . . . . . Um was —?

Wilhelm.

Mutter! Mutter sollte . . . meine Mutter sollte — denke Dir! sie wagten es ihr offen vorzuwerfen, daß sie — ein schlechtes Verhältnis mit — das heißt, ich stellte die Person zur Rede . . . frech . . . der Kutscher hätte es ihr gesagt . . . Ich zum Kutscher . . . und der . . . der . . . der will es . . . der sagt mir gradezu, er habe es vom Herrn, vom Herrn selber . . . Natürlich, wo werde ich ihm denn so was glauben, oder — wenigstens sträubte ich mich . . . bis . . . ich . . . ein Gespräch belauschte — was Vater im Stall — im Pferdestall mit dem Burschen hatte, und Du kannst mir glauben: die Hände starben — mir ab, wie ich — ihn — da — über meine Mutter reden hörte . . .

Im Augenblick ist sie ganz fassungslos. Ohne recht zu wissen, was sie sagt, nur um etwas zu sagen stammelt sie:

Sei doch nur, laß Dich doch nur . . . reg Dich blos nicht so furchtbar auf. Du bist ja ganz —

Er aber hört nicht:

Ich weiß nicht mehr ... Ich weiß nur ... Es steckt etwas in uns Menschen ... Der Wille ist ein Strohhalm ... Man muß so etwas durchmachen ... Es war wie ein Einsturz ... Ein Zustand wie ... und in diesem Zustand befand ich mich plötzlich in Vaters Zimmer ... Ich sah ihn ... Er hatte irgend etwas vor ... ich kann mich nicht mehr besinnen was ... Und da hab ich ihn buchstäblich mit diesen beiden Händen abgestraft.

Idas Augen stehen voll Thränen, die sie trocknet. Bleich und erschüttert starrt sie einige Augenblicke auf Wilhelm hin, dann — echt weiblich — küßt sie still weinend die Stirn des Unglücklichen. Und er, ganz empfindend, was dies stumme Liebeszeichen bedeutet, bricht in die Worte aus:

O du Barmherzige!

Nun hört man näherkommend die Stimme des Vaters, Wilhelm faßt krampfhaft ihre Hand:

Ihr habt eine wunderbare Macht.

Ein Händedruck beiderseitiger Ermutigung, dann trennt sich Ida von Wilhelm. Bevor sie abgeht, kehrt sie noch einmal um, faßt seine Hand und sagt:

Sei tapfer!

Es ist ungemein fein psychologisch beobachtet, wie diese sonnige tapfere Natur auch in den übrigen Gliedern des Hauses, der bechränkten, gutmütigen, kleinlichen Mutter, der verbitterten altjungfräulichen Schwester, dem hämisch cynischen Bruder, dem physisch und geistig paralytischen Vater Stimmungen und Gefühle wachruft, die in ihnen längst erstorben waren. Aber während sie auf den Geliebten läuternd, befreiend wirkt, beunruhigt und beängstigt sie die andern Unglücklichen, sie können des reinen Sonnenlichtes sich nicht mehr freuen, ihr Auge schmerzt. So entsteht grade durch dies versöhnende Element in diesem Hause eine Spannung der Gefühle, die schließlich unerträglich wird und mit einer Katastrophe endigt. Ein unschuldiges Weihnachtslied — das Stück spielt am Heiligabend —, in einem Augenblick, wo die für kurze Zeit besänftigten Dämonen krankhafter Reizbarkeit wieder Macht zu gewinnen drohen, angestimmt, um die Wogen zu besänftigen, wirkt auf die verödeten und verdüsterten, verbitterten Seelen, die sich dem weichen Zauber nicht ganz entziehen können und die doch des eigentlichen Organes ihn zu genießen entbehren,

wie eine schneidende Dissonanz. In der dadurch gesteigerten maßlosen Aufregung kommt der Verfolgungswahnsinn des Vaters zum offenen Ausbruch.

Nicht minder ergreifend und zugleich innerlich überzeugend ist die Schlußwendung. Wilhelm ist unter dem Eindruck dieser Katastrophe tief verstört. Da tritt die Mutter des Mädchens an ihn heran, die bis dahin in unerschütterlichem Optimismus an der Hoffnung auf eine glückliche Lösung festgehalten:

Ich komme zu Ihnen, Wilhelm! ich sage Ihnen offen . . . es ist auf einmal so über mich gekommen. Ich sorge mich auf einmal so entsetzlich um Ida . . . Ich weiß ja, Sie lieben das Kind. Es kann sie ja auch Niemand inniger lieben. Ich weiß, Sie werden mit allen Kräften streben, meine Tochter glücklich zu machen. An Ihrem Willen wird es nicht fehlen, aber nun, nun habe ich so mancherlei — nun habe ich so viel gesehen hier und erfahren. Da ist mir vieles, vieles von dem, was Sie mir früher gesagt haben, erst verständlich geworden. Ich verstand Sie nicht. Ich hielt Sie für einen Schwarzseher. Ich nahm Vieles gar nicht einmal ernst. Mit einem festen frohen Glauben kam ich hierher. Ich schäme mich förmlich. Was habe ich mir zugetraut. Solche Naturen wollte ich lenken, ich schwache, einfältige Person! Nun wankt Alles. Ich fühle auf einmal eine furchtbare Verantwortung: für mein Kind. Jede Mutter ist doch verantwortlich für ihr Kind. Reden Sie mir zu, Wilhelm, sagen Sie mir, daß alles noch gut werden wird. Sagen Sie mir, daß ich unnütz Furcht und Sorge habe.

Er ist außer Stande ihr diese Beruhigung zu geben. Er selbst glaubt nicht daran, und fühlt doch, daß er verloren ist, wenn jetzt dieser einzige Halt ihn verläßt. Da kommt Ida, bleich, Ernst und Besorgnis in den Zügen. Sie tritt leisen Schrittes zu dem von Seelenqualen gerüttelten Manne und drückt ihre Wange an die seine:

Ach, Wilhelm, sieh mal: es kommen trübe und — es kommen — nicht Willy — es kommen auch wieder helle Tage. Wer wird sich gleich so ganz und gar mutlos machen lassen.

Wilhelm.

Ida! Einzige! Liebste! Süße! Wie soll ich denn nur — wie sollt ich denn nur jetzt leben ohne Dich? Deine Stimme, Deine Worte, Dein ganzes süßes wunderbares Wesen . . . Deine Hände, Deine milden treuen Hände.

Ida.

Denkst Du, ich? Denkst Du, ich möchte leben ohne Dich? Nein, Du! wir wollen uns umschlingen und nicht los lassen, fest, fest und so lange es so ist . . .

Wilhelm.

Ja, aber wenns nun mal anders würde?

Ida.

Ach, sprich nicht so!

Wilhelm.

Ich meine ja nur, man kann doch nie wissen . . . Eins kann sterben.

Ida.

Ach! Wir sind jung.

Wilhelm.

Wenn auch. — Einmal kommts doch, alt werd ich so wie so nicht.

Ida.

Dann umarm ich Dich — dann drück ich mich an Dich — dann geh ich mit Dir!

Wilhelm.

Ida, das sagt man so —. Das thust Du doch nicht.

Ida.

Das thue ich . . . . .

Wilhelm.

So zu lieben — wäre aber sogar eine Thorheit. Man wird doch nicht alles auf eine Karte setzen.

Ida.

Ich verstehe Dich nicht ganz.

Wilhelm.

Nur so ... ich ... sieh mal (ärgerlich). Ach Du! — das Thema ist unerquicklich! ... wie geht es Vater?

Ida.

Er schläft jetzt — aber was hast Du denn nur?

Wilhelm (umhergehend).

Das kommt so — man weiß nicht wie (knirschend). Es giebt Momente sag ich Dir ...! Wenn einen die Wut der Verzweiflung übermannt ... in solchen Augenblicken kann ich mir denken ..: in solchen Augenblicken kommt's dazu, daß Menschen sich fünf Stock hoch — den Kopf zuerst — auf das Pflaster stürzen, — förmlich wollüstig wird einem diese Vorstellung.

Ida.

Gott behüte! — Solchen Vorstellungen mußt Du nicht nachhängen, Willy!

Wilhelm.

Warum denn nicht, möcht ich wissen? Warum sollen Kerls, wie ich, zwischen Himmel und Erde herumschmarotzen? — Nichtsnutzige Geschöpfe! — Sich selbst ausmerzen — das wäre noch was — dann hätte man doch einmal etwas Nützliches gethan.

Ida.

Es ist ja im Grunde nicht zu verwundern. Du bist überreizt und abgespannt.

Wilhelm (schroff).

Laß mich zufrieden, Du — das verstehst Du nicht! (erschrocken) Ach Du, — Du mußt mirs nicht übel nehmen. — Geh doch lieber jetzt. Ich möchte Dich nicht verletzen. Und wie mir nun mal zu Mute ist — kann ich nicht einstehen für mich.

Sie entweicht wortlos, nur einen Kuß auf seine Lippen drückend.

Ob das einen Abschied, eine innerliche Loslösung bedeutet, verrät sie weder mit Wort noch Blick. Er aber bleibt verstörter denn je zurück. Und nun folgt ein Gespräch mit seinem Bruder. Dieser, selbst hoffnungslos, innerlich zerrüttet, ist von Neid verzehrt gegen Wilhelm, dem er in Idas Besitz ein Glück keimen sieht, das ihm selbst für immer versagt ist, und das er jenem nicht gönnt. Eine Gestalt von unheimlicher Wahrscheinlichkeit, eine Mischung von krankhafter Naturlage und niedrigem Charakter, dabei nicht blind für das Gute und Reine, aber unfähig sich daran zu freuen. Dieser in seinem rücksichtslosen, fein berechneten Cynismus deckt dem Unglücklichen alle Ähnlichkeiten, die er mit seinem Vater gemein hat, auf, und mahnt ihn, mit halben Andeutungen an seine Pflicht: Idas Schicksal nicht an sein verfehltes Dasein zu knüpfen.

Wilhelm, obwohl er fühlt, und es auch ausspricht, daß es der Neid ist, der jenen so beredt macht, krümmt sich doch in Qualen unter den Streichen, deren jeder ihn trifft:

Recht hast Du allerdings, aber was Dich auf den rechten Gedanken gebracht hat, das sag ich Dir ins Gesicht, das ist jämmerlicher Neid . . . das ist einfach tief klägliche Mißgunst! Du weißt sehr gut, daß ich ehrlich kämpfen würde, doch ihrer schließlich einigermaßen würdig zu werden. Du weißt sehr gut, wie dies Mädchen mit ihrer Reinheit mich reinigt. Aber willst Du es nicht. Du willst mich nicht gereinigt wissen. — Warum Du willst es nicht? nun weil Du selbst so bleiben mußt, wie Du bist. — Weil sie mich liebt und nicht Dich. — Und deshalb hast Du mir diesen ganzen Abend mit Deinem Polizeiblick aufgelauert .... ja wohl, Du hast ganz recht .... Nichts mehr ist rein an mir. Besudelt wie ich bin, gehöre ich nicht neben die Unschuld, und ich bin auch entschlossen, kein Verbrechen zu begehen. Aber Du, Robert! Du wirst dadurch nicht reiner; ein Glück für Dich, daß Du Dich nicht mehr schämen kannst.

So trennen sich die Brüder, und als nun jetzt Ida wieder eintritt, mit der Nachricht, daß es mit dem Vater schlecht stehe, und hinzufügt:

Es drückt mir das Herz ab — Ich möchte Dich gern nicht fragen — ich . . . aber es muß etwas . . . Du hast etwas Willy!

da giebt er sich redlich Mühe es zu einem Bruch zu treiben:

Gar nichts hab ich — in die Einsamkeit möcht ich wieder — dort ist unser Platz.

Ida.

Weshalb. Ich verstehe gar nicht.

Wilhelm (barsch).

Ja, ja, ja, das ist ja die alte Leier —: ich verstehe Dich nicht, ich verstehe Dich nicht. Mutter und Vater haben auch ihr Lebenlang verschiedene Sprachen gesprochen. Du verstehst mich nicht! Du kennst mich nicht. Du hast platte Backfischillusionen, da habe ich nichts weiter zu thun, als mich zu verstellen vor Dir und zu verstecken — bis ich ganz und gar zum elendesten Betrüger und Schurken werde.

Ida blickt ihn bestürzt an und bricht dann in Thränen aus.

Wilhelm.

Da siehst Du nun: dies ist mein wahres Gesicht. Und ich brauche nur einen Augenblick lang zu vergessen, was ich Dir gegenüber für eine Rolle spiele, da kommt es auch schon hervor. Du kannst mein wahres Gesicht nicht ertragen. Du weinst und würdest Jahre hindurch weinen, wenn ich nicht Mitleid mit Dir hätte. Nein, Ida, es darf zwischen uns nichts werden . . . . ich bin zu dem festen Entchluß gekommen.

Und schon hängt sie an seinem Halse:

Das ist nicht wahr. Das ist nun und nimmermehr wahr!

Wilhelm.

Denk an das, was Du hier gesehen hast, sollen wir es von neuem gründen? sollen wir dieses selbe Haus von neuem gründen?

Ida.

Es wird anders werden, es wird besser werden, Wilhelm!

Wilhelm.

Wie kannst Du das sagen?

Sie giebt die echt weibliche Antwort:

Das fühle ich.

Wilhelm.

Aber Du stürzt Dich blindlings ins Verderben, Ida, ich reiße Dich ins Verderben.

Ida.

Ich habe keine Furcht, davor habe ich keine Furcht, Wilhelm, hab nur wieder Vertrauen! gieb mir nur wieder Deine Hand! Dann werd ich Dir etwas sein können — stoß mich nur nicht von Dir. Ich werde nicht mehr weinen — ich verspreche Dir —

Wilhelm.

Gieb mich frei! zum ersten Mal liebst Du. Du liebst eine Illusion. Ich habe mich weggeworfen wieder und wieder. Ich habe Dein Geschlecht in Andern geschändet. — Ich bin ein Verworfener.

Ida (jauchzend und weinend ihn umhalsend).

Du bist mein! Du bist mein!

Wilhelm.

Ich bin Deiner nicht wert.

Ida.

O sage das nicht, vor Dir bin ich klein, ach wie klein! wie eine kleine, kleine Motte bin ich nur. Wilhelm, ich bin nichts ohne Dich, ich bin Alles durch Dich — ziehe Deine Hand nicht von mir armseligen Geschöpfe.

Wilhelm.

Ida!!! ich Dir? Ida ich? Ich soll meine Hand nicht von Dir ziehen. Ja — was — sagst Du denn da — was sagst Du denn nur da, Du Böse ...

Unter Lachen und Weinen hängen sie aneinander:

Ida.

Nun versprichst Du mir, nun —

Wilhelm.

Ich schwöre Dir jetzt!

In demselben Augenblick aus dem Nebenzimmer Stimmen, Weinen, den Tod des Vaters verkündend.

Ida (an seiner Brust).

Wilhelm, ich glaube Dein Vater ist nicht mehr.

Wilhelm kämpft seinen Schmerz nieder, sucht und findet ihre Hand, die er in seiner drückt, und geht Hand in Hand mit dem Mädchen aufrecht und gefaßt auf das Nebengemach zu."

Mir klingt hier das Wort des erlösten Tantaliden im Ohr, des Erben jener, von denen es heißt, „es schmiedete der Gott um ihre Stirn ein ehern Band. Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld verbarg er ihrem scheuen düstern Blick", das Wort:

Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu.

Jene hochweisen Leute, für die Liebe weiter nichts ist, als ein roher sinnlicher Trieb, wie Hunger und Durst, die nur eine Physiologie der Liebe kennen und das Psychologische darin nur, so weit es greifbar mit dem Physischen zusammenhängt, zu würdigen vermögen, die werden allerdings spöttisch achselzuckend über das unerfahrene junge Mädchen lächeln, das sich mit seinen überspannten Gefühlen vermißt, den Unheilbaren zu retten. Denn von der gewaltigen, erlösenden, befreienden Macht, die ein reiner Wille, getragen von einer tiefen, bis zur Aufopferung der eigenen Persönlichkeit entschlossenen Liebe, ausstrahlt, haben sie keine Ahnung.

Man kann ja darüber im Zweifel sein, ob in diesem besondern Falle das Wagnis gelingen wird, ob der gesunde Organismus wirklich der obsiegende bleiben wird. Daß aber der Dichter der vom Standpunkt der Schule aus mit einem Nein antworten müßte, das innere Bedürfnis empfunden, ja den Mut gehabt hat, sich, ohne darum von seiner Eigenart ein Atom zu opfern, zu diesem idealen Optimismus zu bekennen, das ist in meinen Augen eben die Gewähr, daß in ihm ein gesunder Kern steckt, ganz abgesehen von der Kunst und Kraft der Darstellung, die sich auch hier offenbart.

Wir besitzen außerdem noch drei dramatische Werke Hauptmanns, auf die näher einzugehen ich mir leider versagen muß. Namentlich über das fünfaktige Drama „Einsame Menschen“, das Herr Ola Hansson „ein Buch über kleine Leute für kleine Leute“ betitelt hat, das aber bis auf die gewaltsame Schlußkatastrophe, die ich nicht als organisch empfinde, einen weiteren entschiedenen Fortschritt Hauptmanns bezeichnet, hätte ich gern etwas eingehender gesprochen. Ich hoffe aber, daß es mir auch so gelungen ist, Ihnen dieses eigentümliche Talent in seinen charakteristischen Zügen zu veranschaulichen.

Mit dem Drama „Die Weber“, Schauspiel aus den vierziger Jahren, einem grauenhaft erschütternden Gemälde der Not und des Elends der schlesischen Weber, hat Hauptmann allerdings scheinbar wieder einen Schritt rückwärts oder doch abseits gethan, über den die Theoretiker der Schule besonders erbaut sind, das aber mich nicht in meinem Urteil irre macht. Aus den Webern spricht zunächst nicht der Poet, sondern der Sozialpolitiker, sagen wir der Sozialdemokrat, der, das Herz übervoll von Entrüstung über die schamlose Ausbeutung des wehrlosen Arbeiters durch gewissenlose

Kapitalisten, nun mit vor Zornesthränen fast erstickter Stimme Anklage erhebt gegen das kapitalistische System. Dieser Gedanke beherrscht ihn so ausschließlich, daß von einem dramatischen Aufbau, einer innern Gliederung, einer eigentlichen Entwickelung der Charaktere keine Rede ist. Es sind eine Reihe von einzelnen Bildern, die jedem, der ein menschliches Gefühl in der Brust hat, das Herz zerreißen; und die, trotzdem wir den ausgleichenden, Licht und Schatten verteilenden Künstler vermissen und allzu laut den Parteifanatiker hören, doch uns für den Urheber sympathisch stimmen. In Hauptmanns künstlerischer Entwickelung spielt es, wenn nicht Alles trügt, keine Rolle. Noch weniger thut dies die Komödie Kollege Crampton, die einzige, mit der Hauptmann bisher einen vorübergehenden Erfolg auf der Bühne vor dem großen Publikum errungen hat, in der der unerquickliche Versuch gemacht ist, einen tieftragischen Konflikt komisch zu behandeln. Es ist die flüchtige Arbeit weniger Wochen, in der das Talent sich nicht verleugnet, die aber neben den drei großen Dramen ernstlich nicht ins Gewicht fällt. Man darf gespannt sein, in welcher Gestalt Hauptmann in seinem nächsten Werke vor uns erscheint.

Das aber ist sicher, wie immer auch sich seine Entwickelung gestalten mag, Gerhart Hauptmann ist Einer, der von jedem, der sich mit der deutschen Dichtung der Gegenwart ernstlich beschäftigt, Beachtung und Respekt beanspruchen darf. Einerlei wie man sich zu den Grundfragen des sog. Naturalismus stellt.

Fünfzehnte Vorlesung.

Noch auf einen Dichter unserer Tage, dessen Bild, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, noch in der öffentlichen Meinung schwankt, obgleich neuerdings ganz entschieden das Zünglein der Wage sich zu seinen Gunsten neigt, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit lenken, auf Hermann Sudermann.

Sudermann, der jetzt in der Mitte der Dreißiger steht, ist in so fern ein „besonder Loos" gefallen, als er zwischen zwei Feuer geraten ist.

Ängstlichen Gemütern gilt er als ein verwegener Umstürzler, dem nichts heilig ist und der mit seiner Frivolität und Unsittlichkeit Gift und Verderben in das reine Gemüt des deutschen Volkes hineinträgt. Aber während so den Einen Sudermann für der Teufel Obersten gilt, während noch unlängst die besorgten Väter der Stadt Crefeld durch Polizeiverbot sich gegen die Entweihuug der sittlichen Schaubühne (auf der natürlich nie Offenbachsche Operetten gegeben worden sind!) durch ein Sudermannsches Drama glaubten schützen zu müssen, wollen die Neuesten von der strengsten Observanz gar nichts von ihm wissen. In ihren Augen ist er ein halber Reaktionär, sie reden von ihm in einem Ton wie etwa Eugen Richter von den Nationalliberalen, und lassen ihn höchstens als so eine Art Paul Lindau, zweite verbesserte Auflage gelten.

Nun wenn wir den entscheidenden Ton auf das „verbessert" legen, können auch wir, die wir Sudermann weder für einen Sittenverderber noch für einen litterarischen Reaktionär halten, Sudermann als Komparativ von Lindau wohl gelten lassen.

Nicht als ob wir damit zugeben wollten, daß zwischen dem

flachen Routinier der siebziger Jahre, bei dem, auch wenn er die großen tiefen Register zieht, immer in der Oberstimme, wider Willen des Musikanten, Reminiszenzen an Pariser Leben anklingen, und dem ernsten, mit eisernen Fäusten zupackenden und die Seelen aufrüttelnden Dramatiker der neunziger Jahre irgend eine innere Geistesverwandtschaft bestünde. Grade das Gegenteil ist der Fall. Wohl aber in dem Sinne, daß Sudermann, wenn nicht alles trügt, berufen erscheint, die Aufgabe rein zu lösen, deren einst Lindau mit allerlei importierten Kunstmittelchen Herr zu werden sich vermessen; nämlich, das, was uns Deutsche der Gegenwart an sozialen und sittlichen Aufgaben beschäftigt und bedrängt, dramatisch zu gestalten.

Lindau konnte, ganz abgesehen von seinen unzulänglichen künstlerischen Mitteln, diese Aufgabe nicht lösen, weil ihm die Hauptvorbedingung dafür fehlte: der Ernst und der moralische Mut, der auf die Gefahr hin zu verletzen, die Probleme an der Wurzel faßt und, indem er ohne Rücksicht auf Freund und Feind den Finger in die offene Wunde legt, dadurch jeden Volksgenossen an seine Pflicht mahnt, mit zu wirken zur Heilung. Grade diese Eigenschaften aber sind es, die wir an Sudermann, je mehr er sich entwickelt, schätzen lernen. Und sie sollten unsere konfessionellen Heißsporne und ihre gedankenlosen Nachbeter schon längst darüber belehrt haben, daß dieser allerdings nicht für junge und alte Naive beiderlei Geschlechts, sondern für ernste Männer und ernste Frauen schreibende Dichter ein Recht darauf hat, nicht mit den Modeschriftstellern des Tages über einen Kamm geschoren zu werden.

Sudermann ist der geborene Satiriker. Nicht einer von der zahmen Sorte, die nur kitzeln und krauen, sondern einer vom Schlage Juvenals, der mit grimmiger Genugthuung seine Stachelpeitsche schwingt, daß aus dem weichen wollüstigen Fleisch das Blut emporspritzt und die Messalinen, die nicht mehr erröten können, wenigstens ihr Gesicht verhüllen, damit man nicht sieht, wie im Angstschweiß ihre Schminke in Tropfen zerfließt.

Aber er ist noch mehr als das. Er ist auch ein Poet, dessen Auge in die Tiefen des menschlichen Herzens sieht, und der für das Leiden und die Leidenschaften der Menschheit, die in ihrer Qual verstummt, nun auch das lösende und befreiende Wort findet. Freilich nicht in dem Sinne jenes trivialen Idealismus, der

den Begriff „Idealismus“ überhaupt in Mißkredit gebracht hat, der kindisch tändelnd unüberbrückbare Gegensätze durch eine Phrase, eine Pose sich auszugleichen vermißt, sondern in dem Sinne, daß er der gequälten ringenden Menschheit seiner Zeit ihr Spiegelbild vorhält, und dem Einzelnen sein eigenes Leid als das kleine Glied einer großen Kette zeigt, an der alle seines Volkes und seiner Zeit zu tragen haben.

Am wenigsten tritt dieser Zug noch in der „Ehre“ hervor, am stärksten und reinsten in der „Heimat“.

Die Ehre gab auch dem unbefangenen Beurteiler noch mancherlei Anlaß zu Bedenken. Zunächst stilistisch. Durch die Zweiteilung der Handlung in die im Vorderhaus und Hinterhause sich abspielenden Szenen (an sich übrigens keine neue Idee; schon 1838 hatte Nestroy in Wien in seiner Posse „Zu ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks“ dasselbe szenische Motiv verwertet) kam eine Dissonanz in das Stück.

Dieser Mißklang ward nicht dadurch, daß im Hinterhaus Berlinisch und im Vorderhaus richtiges Deutsch gesprochen wurde, hervorgerufen, sondern dadurch, daß die Erbärmlichkeit des Hinterhauses treu der Natur abgelauscht war, während die Insassen des Vorderhauses in der Anlage und in der Durchführung fast durchweg noch bedenklich an die alten Inventarstücke aus der Komödie der ersten sechs Dezennien dieses Jahrhunderts erinnerten. Nicht zum wenigsten jener famose Graf Trast mit seinem unerschöpflichen, alle drohenden Konflikte ausgleichenden Geldbeutel.

Das Schlimme war dabei, daß dadurch auch die im Mittelpunkt des Dramas stehende Figur, der Sohn aus dem Hinterhaus, der im Vorderhaus seine Erziehung erhalten, dort und in der Fremde draußen ein Anderer geworden, und der nun in Folge seiner Beidlebigkeit in einen tief erschütternden tragischen Konflikt gerät, durch seine intime Verbindung mit den Schablonenfiguren des Vorderhauses, vor allem mit dem Grafen Trast einen Stich ins Theatralische bekam, der bei jeder Wiederholung mehr und mehr die starke gesunde dramatische Wirkung, die aus dem echten Konflikt sich ergab, abschwächen und verflachen mußte.

Auch die endliche Lösung des heraufbeschworenen Konfliktes war in Folge dessen eine rein theatralische, eine Scheinlösung. Der Held löst sich dadurch, daß er alle Verbindung mit seiner in Niedrigkeit und Gemeinheit verkommenen Familie abbricht, daß er

mit der stark theatralisch angehauchten Kommerzienratstochter sich, unter tröstlicher Aussicht Socius der Firma Trast zu werden, nach Java flüchtet, von dem Grunde und Boden los, in dem er als dramatische Figur für uns überhaupt allein Interesse hat. Er entzieht sich den Konsequenzen seiner Situation, seiner tragischen Situation: und das ist um so verhängnisvoller, als wie gesagt die Szenen, in denen die auf einen unerbittlich tragischen Ausgang hindrängenden Motive herausgearbeitet sind, von hinreißender, überzeugender Naturwahrheit sind.

Trotz all dieser Bedenken, trotz dieser Enttäuschung am Schluß, konnte für uns bereits angesichts der Ehre kein Zweifel darüber bestehen, daß in Hermann Sudermann ein für die Behandlung der aus dem Leben unserer Tage, unserer Gesellschaft hervorwachsenden Konflikte ein Dramatiker von ungewöhnlicher Begabung erstanden sei.

Zu dieser Erwartung berechtigte uns nicht allein die gradezu verblüffende technische Gewandtheit, die in der äußeren Gestaltung des Dramas sich bekundete, sondern vor allem der in der Wahl des Stoffes liegende Mut; der Ernst, mit dem hier in einen tieffressenden Krebsschaden unserer, nicht irgend einer nirgendwo hausenden, sondern unserer deutschen modernen Gesellschaft mit einem scharfen Messer ein Einschnitt gemacht wurde, bei dem wir allerdings alle — de te fabula narratur — zusammenzuckten, den wir aber doch als heilsam und wohlthätig empfanden. Daß Sudermann diesmal die begonnene Operation nicht zu Ende führte, daß er nicht bis auf den Grund ging und auf die angeschnittene Wunde schließlich ein Pflaster legte, das den Schaden deckte, aber nicht heilte, das war ein Mangel, den wir einstweilen verhältnismäßig gering anschlugen, in der Hoffnung, in seinem nächsten Werke werde der Dichter zeigen, daß er in seine Aufgabe hineingewachsen sei.

Kaum ein Jahr nach der Ehre, im Herbst 1890, kam das zweite Drama „Sodoms Ende“. Es ging merkwürdig damit. Alles war vorbereitet für die Aufführung, da verbot der Polizeipräsident von Berlin, Freiherr v. Richthofen, das Stück, wie es heißt, mit der mündlichen Begründung: „Es muß mit dieser ganzen Richtung aufgeräumt werden.“ Die höhere Instanz, der Minister des Innern, war anderer Meinung und gab es frei. Als aber nun das vielbesprochene mit Spannung erwartete Werk endlich in Szene ging,

da gab der geschmackvolle Berliner Foyerwitz die Parole aus: „Sodoms Ende ist Sudermanns Ende.“ Die Berliner Kritik beeilte sich im wesentlichen dieses Urteil zu bestätigen, das Drama verschwand denn auch verhältnismäßig bald von den Brettern des Lessing-Theaters, und auch in der Provinz hat es, mit wenigen Ausnahmen, nie so recht Boden gefaßt. Polizei und Publikum pflegt hier ja noch ängstlicher zu sein den Stoffen gegenüber, die sittlichen Anstoß erregen könnten, ausgenommen natürlich, daß sie aus Frankreich importiert sind. Bei denen nimmt man die ärgsten Zweideutigkeiten als berechtigte Eigentümlichkeiten, zwar voller moralischer Entrüstung aber doch geduldig in den Kauf.

So ist dies zweite Sudermannsche Drama, mit dem nach dem Urteil des kritischen Berlins der Dichter weit hinter der Ehre zurückgeblieben war, mit dem er sich selber den Rest gegeben hatte, verhältnismäßig wenig gewürdigt worden.

Ich habe schon zu wiederholten Malen darauf hingewiesen, wie merkwürdig unsicher bei entscheidenden Gelegenheiten sonst sehr scharfsinnige und kenntnisreiche tonangebende Kritiker sind, wenn es gilt, die Zeichen der Zeit zu verstehen; es heraus zu fühlen, daß „sich was verkünden will“. Auch bei Sodoms Ende war diese Beobachtung zu machen. Man hielt sich vorwiegend an Äußerlichkeiten und Einzelheiten. Das, worauf es in diesem Falle ankam, blieb von den Meisten unerörtert.

Ich halte „Sodoms Ende“ keineswegs für ein Meisterwerk, nicht einmal für ein gutes Drama, ich würde es Niemandem als Muster aufstellen und würde bedauern, wenn es Schule machte. Ich habe auch gegen Einzelheiten viel einzuwenden und halte den Schluß des Dramas mit seinen groben theatralischen Effekten für ganz verfehlt.

Aber das, meine ich, müßte jeder spüren, der dieses Drama liest oder sieht, daß es mit diesem Werk eine besondere Bewandtnis hat.

Auf den ersten Blick sollte man es merken: es ist das vulkanische Produkt einer bis in die tiefsten Tiefen leidenschaftlich aufgewühlten Menschenseele, die mit sich selber in Zwiespalt mit den Dämonen im eigenen Innern ringt, wie Jakob mit dem Engel des Herrn. Es ist zugleich ein leidenschaftlicher Protest gegen die Verlogenheit und Unsittlichkeit einer Gesellschaft, der nichts mehr heilig, der alles feil und käuflich ist, die Ehre, das Gewissen, die

Liebe, die Kunst, alles, alles feil für Gold, und die in Folge dessen jeden, der nicht mit dreifach bewehrter Brust in ihren Bannkreis eintritt, an Leib und Seele zu Grunde richtet, und ihm ein Schicksal bereitet ähnlich dem jenes ehernen Königs in Goethes Märchen: sie saugen ihm das Mark aus den Knochen, bis er eines Tages in sich zusammenbricht, ein Haufen Trümmer.

„Sodoms Ende" ist ein Notschrei, eine Anklage. Alles übrige, Charakteristik der Personen, Gruppierung und Gliederung des Stoffes ordnet sich diesem einen Hauptzweck unter.

Der Maler Willy Janikow ist durch sein Bild „Sodoms Ende" berühmt geworden.

„Tausendmal",

heißt es,

„ist das Sujet schon bearbeitet. Aber wie! Vorne auf einem Felsen der brave Lot, umgeben von andern Ochsen und Eseln, etwas zurück sein Weib, ergebenst zur Salzsäule erstarrt — und in der Ferne etwas, das sieht aus wie drei brennende Streichhölzchen . . Da kommt unser Willy . . Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt . . . die Straße da — schon lichterloh . . . Männer, Weiber — nackt und halbbetrunken, wie sie grad aus ihren Orgien taumeln."

Das ist das Bild, von dem unzähligemal die Rede ist und das dem Stück scheinbar den Namen gegeben hat. Scheinbar. Denn das Bild der menschlichen Gesellschaft, das der Dichter in seinem Drama entworfen, ist selbst ein Vorspiel zu Sodoms Ende, ein Mene Tekel für jene Gesellschaft, in der und an der das künstlerische Genie, der Leib und die Seele des unglücklichen Malers zu Grunde geht; ein Mene Tekel für jene Gesellschaft, die wie ein Berliner Kritiker konstatierte, am Abend der ersten Aufführung im Parkett und in den Logen saß und ihre eignen Abbilder mit der bekannten spöttischen Überlegenheit, die indes in diesem Fall nicht ohne eine leise Beimischung von — Scham wäre vielleicht zu viel gesagt, aber Verlegenheit war, betrachtete und zu bewitzeln versuchte. Jene Gesellschaft, die in unheimlich lebenswahren Typen nach und nach sich auf der Szene versammelt. Zunächst der Schriftsteller mit dem Selbstbekenntnis:

Es giebt eine Stelle, wo die Entwickelung fast jedes Einzigen einen Knick bekommt . . . Man geht nicht grade zu Grunde, aber man kommt sachteken runter. — Da sehen Sie mich! In den Provinzen nennt man mich eine Berühmtheit und schlagen Sie irgend eine Zeitung auf, so finden Sie sicherlich

meinen Namen. Bald hab ich einen Orden gekriegt, bald ist ein Pferd mit mir durchgegangen und andere Unglücksfälle. Und doch bin ich so jämmerlich runter gekommen. Mit meiner Lyrik ist das schon lange Essig. — Fällt mir nischt mehr ein. Ich hab mich also auf die Kritik geworfen. Von dem heulenden Hund bin ich auf den beißenden Hund gekommen. Ach, was war ich damals für ein Kerl, als der Ehrenplatz neben Henriette Davidis Kochbuch und der Familie Buchholz in jedem deutschen Bücherschrank für mich offen stand! ... Wie das damals gährte! ... Aber jetzt! ... Hefe, Marasmus, Senilität, geistiger Tod. Äh!

Das ist kein Porträt, und doch jeder Zug aus dem Leben gestohlen. Die gleiche Empfindung hat man bei dem Börsenjobber Barczinowsky, dem Mann einer schönen Frau:

Was ist er denn?

fragt ein Fremder.

„Er macht Geschäfte." Was für welche? „Wie Sie sehen, gute." Ich meine, welcher Art? „Ich frage die Leute nie nach ihren Geheimnissen .... Auch ist er nie da. Nur bisweilen, wenns gilt zu repräsentieren, setzt ihn Frau Adah zusammen mit anderen Kuriositäten ihren Gästen vor. Denn er trägt ein Kokottenparfum mit sich herum, das die Atmosphäre ihres Salons noch verschlechtern würde." Und diese Frau? „Diese Frau — tätä, das ist eine Frau, tätätä, ganz Nerven und ganz Eitelkeit ... Mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen ... Sie hat die Caprice, den Genius der großen Männer zu spielen ... Aber die sind spröde. Sie kommen einmal und nicht wieder. — Und da sie der Genius der Großen nicht werden kann, wird sie wenigstens der Dämon der Kleinen ... Auch 'ne Nichte ist da — ein süßes kleines Deibelchen, deren Phantasie schon hübsch angefressen ist."

Dazu gesellen sich noch andere anmutige Frauengestalten von jener eisigen Lüsternheit, die vielleicht nie durch die That sündigt, aber in jeder Zweideutigkeit gierig schwelgt, begleitet von entsprechenden in öden Witzen sich ergehenden Männergestalten, die ihren Heißhunger nach Pikanterien nach besten Kräften zu stillen bestrebt sind.

„Na, was sagen Sie zu dieser Hexenküche?"

fragt der Litterat den Provinzler. Und als jener mit Recht bemerkt:

Mir scheint, Sie rühren den Brei,

— denn dieser Mann, im vollen Bewußtsein sich damit zu erniedrigen, ist der Tonangeber in der Frivolität — da erwidert er

„Pah! Wir reden hier wie die Hausknechte. Das ist jetzt die fine fleur der geselligen Bildung."

Das ist die Gesellschaft, in der und an der Willy Janikow, der Maler von Sodoms Ende, zu Grunde geht. Sie ist über ihn hergefallen nach seinem ersten Triumphe, hat sich seiner bemächtigt, hat ihn nicht mehr zur Besinnung, zur künstlerischen Arbeit kommen lassen, und hat ihm im moralischen und physischen Sinne das Mark aus den Knochen gesogen.

Wodurch geht der Mann zu Grunde?

heißt es gleich im Eingang. Und die Antwort lautet:

Pscht . . . paßt auf: Am Weibe geht der Mann zu Grunde!

Er kann nichts mehr schaffen, weil er an nichts mehr glaubt.

„Gieb mir einen Fetisch, an den ich glauben kann, und ich werde arbeiten."

ruft er dem Studienfreunde zu, dem Malprofessor aus der Provinz, der sein Modell geheiratet hat, in seinem Kreise, seiner begrenzten Fähigkeiten bewußt, sein Glück gefunden hat.

Glaub doch an Dich selbst!

erwidert dieser.

„Haha, an mich selbst!" Du bist krank mein Junge. „Ich! Fällt mir nicht ein. Sieh mir doch in die Augen. — Fehlts da an Feuer? . . . Und die Weiber sagen, ich wüßte zu lieben! . . . Ich habe sie Alle . . . Welch ein genialer Instinkt für die Sünde in so einem Weibe steckt. Du siehst sie an. Sie Dich. Kein Wort ist gesprochen. Kein Lächeln gewechselt . . . und doch fühlt Du (die Finger der Linken spreizend und schließend) sie ist Dein! . . . Ist das eine tolle Welt! . . . Wenn man nur satt würde! Wenn man nur satt würde! Aber das ist ja zum Verrücktwerden. Je mehr Du hast, desto mehr willst Du haben. Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde, sagt Faust. Das ist doch ächt faustisch, was?"

Der Freund erwidert gelassen:

Na weißt Du — Faustisches hab ich noch nicht viel an Dir verspürt — aber verbummelt bist Du! „Meinst Du?" Ja, und ich glaube, ich glaube, das Weib da drin (eben jene Frau Adah Barczinowsky) ist schuld. „Hat man Dir etwa gesagt, daß ich ihr Geliebter bin?" Nichts davon. „Nämlich, weißt Du, es geht der Klatsch — ein müßiger hirnverbrannter Klatsch — den ich wittere und doch nicht fassen kann . . . Aber Du irrst Dich, mein Lieber. — Dies Weib grade ist mein guter Stern. Wenn sie nicht wäre. Zu ihr flücht ich mich. Und wenn mir die Angst zu arg wird —" Welche Angst? „Ich weiß nicht. Ich habe schon die Ärzte gefragt . . . Es ist ein Angstgefühl — mehr kann ich nicht sagen . . . Übrigens sie leidet auch daran . . . Nur nicht so stark. Und viele Andere auch. Man wacht auf und hat Angst. Wovor, weiß man nicht. Man will arbeiten . . . Die Angst jagt Einen auf die Straße . . .

Man rennt von Einer zur Andern, die Angst weicht nicht . . . Man tanzt, man spielt, man trinkt, man liebt — na, da verliert sie sich. Am andern Morgen wie ein Gespenst ist sie wieder da."

In tiefster Seelenqual schreit er auf:

„Ich will wieder wissen, wie einem ehrlichen Menschen zu Mute ist."

Er der von seiner Geliebten ausgehaltene Mann, der Ehebrecher, der in den Armen des eitlen lüsternen Weibes sich selbst verlor:

„Ich will wieder arbeiten können und mir mein bischen Sonnenschein verdienen. Jetzt beneid ich ja den Arbeitsmann um sein elendes Tagewerk, wenn er in seinem lehmigen Kittel, den Kaffeenapf unterm Arm abends daher kommt, und daß er ausruhen kann mit Ehren bei Weib und Kind."

Aber dieses Aufbäumen gegen die Fesseln ist vergebens, vergebens wie der Kampf des Opium- oder Haschischrauchers gegen den süßen Reiz, der ihm die Nerven zerrüttet, und den er doch nicht missen kann. Er berauscht sich wieder und wieder an dem tödlichen Narkotikum, und redet sich dann ein, das Leben in diesem Rausche sei ein höheres Dasein.

Vergebens wird das Phantom dieser Schein-Genialität, mit dem er sich vor sich selber zu rechtfertigen sucht, in herzerquickender gesunder Frische und Derbheit ihm in seiner ganzen Hohlheit und Verlogenheit von seinem alten Freunde aufgedeckt.

„Du bist eben ein Philister."

erwidert er überlegen.

So? „Ja, mein guter Kerl, das bist Du. Oder hast Du je den Sturm und Drang einer werdenden Zeit in Deinem Hirnschädel brausen gehört? Hast Du je den geweihten Trotz in Dir gefühlt gegen das, was die stumpfe Masse für recht und sittlich und verehrungswürdig hält? Hast Du je riskiert, Dir in der Wildnis des Lasters neue Reiche der Erkenntnis zu erobern?" Sehr hübsch! Wie alt bist Du doch gleich? „Siebenundzwanzig — — Warum?" Schade, Du sprichst, als ob Du siebzehn wärst. — Du — das, womit Du da renommierst, hab ich mir alles einmal an den Schuhsohlen abgelaufen und bin dann ein um so braverer Hausvater geworden. Besonders mit dem alleinseligmachenden Laster bleibe mir gefälligst vom Halse . . . Ich sag Dir, das Laster hat einen minimalen Bildungswert. Oder gehört wirklich so viel Seelengröße dazu, mit den Ehefrauen Anderer heimlich gemietete Chambregarnies zu bevölkern? Denn — seien wir mal ehrlich — darauf läuft das ganze Titanentum doch hinaus? „So! Und der heilige Rausch, der Rausch der Genialität der im Genießen über uns kommt — und uns zu großen Thaten spornt — rechnest Du den *gar* nicht?" Den Rausch kennt Jeder — der heißt Jugend

— Und die sog. Genialität kann mir gestohlen bleiben. Kaum hat so ein Kiek-in-die-Welt herausgefunden, daß ein Podex rund ist und daß ein Ahornblatt anders gemacht wird wie ein Lindenblatt, da schreien schon alle Vettern und Basen: Ein Genie! ein Genie! Na, und für das Genie sind die Weltgesetze nicht gemacht. Das steht jenseits von Gut und Böse, wie man jetzt sagt. — — — Das kann lumpen, so viel es will . . . Und beim ersten Erfolge sind wie die Raben, so das Aas wittern, auch die geistreichen Weiber da — und alle, die ihrer Lüsternheit gern ein schöngeistiges Mäntelchen umhängen: Seht doch, wie himmlisch er sich räkelt, — das ist sicherlich ein Genie, denn sonst wäre er nicht so frech. Der Teufel hole all die geistreichen Weiber! „Wenn Du hiermit etwa auf Frau Adah anspielst — Du weißt doch, was sie gestern sagte . . .“ Vom Genialitätstic, den sie Dir abgewöhnt habe? Damit belügt sie sich und Dich! Die Sorte, die kritische, ist noch schlimmer als die verzückte. Die verflaut Euch, macht Euch klein, damit sie selber groß werde auf Eure Kosten. „Aus Dir spricht der Werkeltag.“ Ja, Du bist ein Sonntagskind, Du kannst lachen! Ich bin mein Lebtag mit meinem lastenden Gewissen schwer am Boden dahin gekrochen. Ich bin Plebejer, denn ich bin Moralmensch — und Du bist Aristokrat, denn Du stammst von den alten Griechen ab, in deren Hirnschädel das Schöne und das Gute in Eins zusammenfloß. Aber, noblesse oblige, mein Junge! Einer wie Du ist entweder König oder Lump . . . Und weil Du die Vogelstimmen einmal verstehst, so nimm Dir wenigstens die Mühe sie zu deuten . . . „Was soll ich denn thun?“ Das fragst Du . . . Reinheit brauchst Du . . . Weiter nichts. Reinheit in Dir und um Dich. Die Weiber hast Du ausstudiert. Versuchs einmal mit dem Weibe. Aber rein muß sie sein, rein wie das Licht. „Und Du selbst?“ Mich laß aus dem Spiel. Übrigens hab ich es kennen gelernt, welch sittlichende Kraft selbst aus einem sündigen Herzen quillt, sobald es fühlt, daß wir ihm ehrlich nahen. — Aber das wäre nichts für Dich. Versuch Du mal als ein ehrlicher Mensch und Arbeiter in zwei keuschen Armen auszuruhen und Du wirst sehen, welch ein Strom von Reinheit und Frieden und Kraft über Dich herfluten wird.

Aber diese Töne berühren nur noch die Peripherie der Seele eines dem Untergang bereits rettungslos Verfallenen.

Es ist tieftragisch, daß grade diese in reinster treuester Absicht gesprochenen Worte, jene Mahnung zur Reinheit, in dem Unseligen den Funken der Begier nach einem reinen Geschöpf aufs neue entfachen, das seiner Obhut anvertraut, unter dem Schutz seines väterlichen Daches in Unschuld herangewachsen, für ihn bisher in all seiner Wüstheit ein unantastbares Heiligtum gewesen. Sie fällt ein Opfer der zügellosen Begier des Trunkenen und an diesem Frevel, an dem weniger er selbst, als die verpestete Gesellschaft die Schuld trägt, deren Beute er durch seinen jungen Ruhm geworden, geht er innerlich und äußerlich zu Grunde.

Die Bedeutung des Dramas beruht nicht darin, daß der

Dichter des Stoffes bis in alle Einzelheiten künstlerisch Herr geworden ist — dazu lag ihm selber, für meine Empfindung, der Bannkreis der Konflikte, in dem der Held zu Grunde geht, noch zu nahe, — sondern darin, daß er dem Krebsschaden unserer modernen deutschen Kulturentwickelung, an dem grade die Gesellschaftskreise, in denen sich die Machtmittel der Intelligenz und des Reichstums am stärksten konzentrieren, kranken, der öden Ideallosigkeit, diesem Hexensabbath aller losgelassenen Dämonen des rohesten Egoismus, der keinen anderen Götzen anerkennt, als das eigene Ich und die Befriedigung seiner Gelüste, einmal zu Leibe gegangen ist. Daß er dies fressende Übel, das alle, die es ehrlich meinen mit unserm Volke, mit tiefstem Entsetzen immer weiter um sich greifen sehen, so einmal in ein Paar Reinkulturen den verehrten Zeitgenossen vor Augen gestellt hat.

Es war wohl ein Niederschlag eigener, tief eingreifender Erlebnisse, eine Art Generalbeichte, in der er selbst über schwere kaum bestandene Krisen sich und den Zeitgenossen Rechenschaft abzulegen versuchte, aber zugleich auch — ich glaube mich nicht zu täuschen — der Niederschlag des ebenso grauenvollen wie widerwärtigen Eindrucks, den grade damals die Zertrümmerung einer hochaufstrebenden Künstlergestalt durch „das Weib“ hervorrief.

Mit einem Wort, es war ein überfließendes Maß von Zorn, Schmerz und Verachtung, das er in dieser Gabe „Sodoms Ende“ den Zeitgenossen ins Antlitz spritzte. Aber leider, die, die es am meisten anging, kniffen die Augen zu, die bittere Medizin mundete ihnen nicht. Denn eine Medizin war es, ein Werk, das, ich bin fest überzeugt, dereinst in der Sittengeschichte unserer Zeit größere Beachtung finden wird, denn als Produkt der Litteratur unserer Tage, als Werk des Poeten Sudermann.

Als Poet, als Dramatiker, der wirklich die Poesie kommandiert, hat er sich erst erwiesen in seinem neuesten Werke, das, wie ich wohl annehmen darf, Ihnen in diesen letzten Wochen von der Bühne herab bekannt geworden ist, in der „Heimat“.

Ich kann mich daher grade über dieses Werk am kürzesten fassen, so viel ich darüber zu sagen auf dem Herzen hätte, viel des uneingeschränkten Lobes.

Mit diesem Drama hat Sudermann einen ungeheuren Schritt vorwärts gethan. In seinen früheren dramatischen Werken, — vor

allem in der Ehre, weniger schon in Sodoms Ende — machte sich noch eine gewisse Stillosigkeit bemerkbar.

Man konnte hier gewissermaßen noch partienweise scheiden: Das ist Sardou, das ist Ibsen, das ist deutsche naturalistische Schule. In der Heimat sind alle diese Einzelstimmen zum Schweigen gekommen, hier führt nur Einer in seiner eigenen Sprache das Wort: Der, dessen Name auf dem Titel steht.

Darauf lege ich grade im Interesse der Zukunft unseres Dramas ein großes Gewicht, daß hier endlich einmal technisches Können und Tiefe der Empfindung, Bedeutung des Inhaltes in einem modernen Drama einander ebenbürtig sind.

Man kann sich je nach Temperament, Erziehung, religiöser Überzeugung zu der von Sudermann in der Heimat aufgeworfenen Frage stellen wie man will. Man kann selbst so weit gehen, daß man das grausame Wort, das der sterbende Vater der Tochter zuruft, unterschreibt. Aber daß hier ein tief in das Leben eines jeden einzelnen von uns, die wir Glieder der in schweren Nöten kreißenden Gesellschaft unserer Tage sind, direkt oder indirekt eingreifendes Problem mit dem ganzen Ernst und der ganzen Wucht einer aus schweren inneren Kämpfen geborenen Überzeugung zu machtvoller künstlerischer Gestaltung gekommen ist, darüber können unter Unbefangenen zweierlei Meinungen wohl nicht bestehen.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, auf wessen Seite mit seinen Herzenssympathien der Dichter selbst steht. Der Not- und Anklageschrei des unter dem Joch einer ach so treu gemeinten und doch so roh und brutal wirkenden väterlichen Autorität innerlich zerfleischten Weibes kommt aus dem eigenen Herzen des Dichters. Er, der die Schamlosigkeit und Frivolität in gewissen Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft in einer jeden Zweifel ausschließenden Unzweideutigkeit in Sodoms Ende gebrandmarkt hat, nimmt hier für Diejenigen, welche ihr Schicksal aus den sicheren Gleisen der Familienmoral hinausschleudert, ein Recht auf Liebe, wie sie es haben können, und ein Recht auf Glück, wie sie es verstehen, in Anspruch. Aber so tapfer er diese seine persönliche Überzeugung ausspricht, und so packend er sie in der Gestalt der Magdalena verkörpert hat, so fein und tief hat er auch die Gefühle und die Schmerzen, die Angst- und Gewissensqualen der Andern empfunden und wiedergegeben, die, selbst im Banne des Gesetzes

stehend, nicht über sich selbst hinauskönnen. Gewiß eine reine, schulgemäße Lösung hat der Dichter nicht gegeben. Aber er hat das tiefe Problem, von allen Zufälligkeiten und Kleinlichkeiten losgelöst, in so edler künstlerischer Form zu gestalten gewußt, daß sein Wort, um eines andern Dichters Wort zu gebrauchen, ist „wie die Taube, die überm Meer der Leidenschaft schwebt". Dadurch wirkt es, wie ein Kunstwerk wirken soll.

Sechzehnte Vorlesung.

Es mag jetzt etwa dreiviertel Jahr her sein, daß ein merkwürdiges Buch erschien, welches sich mit der Zukunft der deutschen Litteratur beschäftigte. Jemand hatte bei einer Reihe namhafter Dichter und Schriftsteller eine förmliche Enquête veranstaltet und sie mündlich und schriftlich um ihre Meinung, ihre Hoffnungen und Befürchtungen für die Zukunft unserer Litteratur befragt; und nachdem er etwa siebzig Urteile glücklich beisammen hatte, veröffentlichte er das schätzbare Material[1]).

Es gehört immer ein gewisser Mut dazu, seinen Zeitgenossen mit einer solchen vorwitzigen Frage auf den Leib zu rücken, einer Frage, die den Beantworter nicht nur zwingt Farbe zu bekennen, sondern die ihn auch mit seinem Bekenntnis vielleicht vor der Nachwelt bloßstellt. Auch unsere Dichter und Denker sind ja Menschen, und Menschen können irren. Es ist immerhin möglich, daß einer mit einem so abgerungenen Urteil arg daneben haut und in Folge dessen von den Litterarhistorikern zukünftiger Perioden mit blutigem Hohn auf so einer verfehlten Prophezeiung festgenagelt wird.

Der Fassung mancher Urteile merkt man diese Besorgnis an. Sie sind so vorsichtig und unbestimmt gehalten, daß Jeder sich das herauslesen kann, was er selbst am liebsten hören möchte.

Aber im Großen und Ganzen hat die Mehrzahl nicht mit ihrer Meinung hinter dem Berge gehalten. Manche haben sich sogar mit einem Eifer über das Thema verbreitet, als hätten sie nur grade auf die Gelegenheit gewartet, um das los zu werden,

---

[1]) Curt Grottewitz. Die Zukunft der deutschen Litteratur im Urteil unserer Dichter und Denker. Eine Enquête. Berlin W 1892. Verlag von Max Hochsprung.

was sie in langer Zeit darüber an Weisheit, Groll und Herzensfreude in ihrem Busen angesammelt haben.

Alles in allem müssen wir dem Urheber dafür dankbar sein, daß er sich die Mühe gemacht hat; und wenn auch der Litterarhistoriker der Zukunft den meisten Gewinn daraus schöpfen wird, so ist es doch auch für uns Mitlebende von Interesse, zu sehen, wie das Zukunftsbild unserer Litteratur sich in den Köpfen der Leute gestaltet, die die Litteratur der Gegenwart machen.

Allerdings nur ein kleiner Bruchteil begiebt sich aus naheliegenden Gründen auf das Glatteis der Prophezeiung. Die Mehrzahl beschränkt sich auf eine Charakteristik der Gegenwart, in deren Formulierung indeß meist auch eine Ansicht über die Weiterentwickelung mit eingeschlossen ist.

Anderseits ist die Zahl derjenigen, die überhaupt kategorisch jede Auskunft verweigern, merkwürdig gering.

Natürlich kommen je nach dem Alter, dem Temperament und der litterarischen Individualität sehr verschiedene Stimmungen und Urteile zum Ausdruck.

Aber eines ist dabei merkwürdig. So manches scharfe, bittere Wort von Seiten der Vertreter der ältern Schriftsteller- und Dichtergeneration über die jüngsten und grünsten Triebe unserer Litteratur gesprochen wird: nur Einer giebt der „unmaßgeblichen" Überzeugung Ausdruck, daß die Litteratur in einem „unaufhaltsamen Niedergang" begriffen sei.

Die überwiegende Mehrzahl ist ganz erstaunlich optimistisch. Nicht nur diejenigen, die als Vertreter der neuesten Phase des Naturalismus, als Träger der Zukunft sich geberden, und deren Mühlen dermalen das meiste Wasser haben, sondern auch die, welche „der Moderne" ganz oder doch vorwiegend ablehnend gegenüberstehen, die in ihren eigenen Werken eine andere Richtung vertreten, äußern sich hoffnungsvoll. Nur sagen die Einen, weil, und die Andern, trotzdem es heuer bei uns so aussieht. Aber glauben und hoffen thun sie Beide; und was das merkwürdigste ist, wenn sie das Ideal der Zukunft formulieren, da sind sie, trotz der verschiedenen Ausgangspunkte, oft in verblüffender Übereinstimmung. Der tiefgreifendste Unterschied zwischen Jungen und Alten, Konservativen und Radikalen offenbart sich eben nicht in den von ihnen vertretenen Ansichten, sondern der liegt darin, ob sie als Dichter, als Aristokraten, als führende Einzelwesen ihren Beruf auffassen

und ihres Weges Schritt für Schritt gehen, unbekümmert um Freund oder Feind, oder als Herdenmenschen, in Litteratur machende Geschäftsleute, die mit Unverfrorenheit, viel Geschrei und viel Geld meinen eine Litteratur „machen“ zu können, wie man etwa eine Seifenfabrik auf Aktien gründet. Von diesen litterarischen commis voyageurs, die leider naturgemäß in der Presse am meisten zu Worte kommen, und daher dem Laien sehr leicht eine ganz falsche Vorstellung von der Dichtung der Gegenwart beibringen, kann ich mir nicht versagen, hier einem, der als klassischer Typus gelten kann, das Wort zu geben.

Dieser Mann — sein Name thut nichts zur Sache — ist der Ansicht, wenn wir die Entwickelung voraus wissen könnten,

„so würde der größte Teil von uns — einige Streber und Soldschmierer ausgenommen — wahrscheinlich auf der Stelle das Schreiben aufstecken, denn ich wenigstens würde es für sinnlos halten, noch weiter litterarische Werke in die Welt zu setzen, wenn ich genau wüßte, daß sie bedrucktes Papier blieben, daß der Entwickelungsgang der Litteratur eine ganz andere Richtung nehmen würde.“

An diese Ausführungen reiht sich ein zunächst in diesem Zusammenhang verblüffender, aus diesem Munde befremdender Gedanke:

Mehr als auf jedem andern Gebiete hängt in der Litteratur die Entwicklung von den Persönlichkeiten ab,

und er meint:

Die deutsche Litteratur wird blühen, wenn sie für ihre nächste Zukunft große, stark wollende, eigenartige Persönlichkeiten zur Verfügung hat.

Fast scheint es, als begegne sich der Litterat hier in seinem Gedankengang mit den Dichtern, die fast ausnahmslos in ihren Antworten darauf hinweisen: eine Prophezeiung sei unmöglich, weil ein einziges, plötzlich von heute zu morgen auftauchendes, Genie alle Berechnungen über den Haufen werfen könne. Aber wir werden gleich sehen, daß unter Persönlichkeiten hier etwas anders verstanden wird, als man sonst darunter begreift, nämlich Leute mit Geschäftssinn und einem großen Geldbeutel. Denn, nachdem die gesamten Vertreter der alten Litteratur, ausgenommen Freytag und Fontane (von Konrad Ferdinand Meyer, Storm, Keller, Raabe 2c. 2c. kein Wort!) kurzweg damit abgefertigt worden sind: sie hätten *nie was Rechtes* gekonnt, heißt es:

Im Roman haben wir Jüngeren endgültig gesiegt, die belletristischen Zeitschriften segeln schon heute fast völlig im Fahrwasser der neuen Richtung, dank der Einsicht einiger neuerer Verleger und Redakteure. Die Bühne aber ist noch ganz in den Händen der Vertreter des Konventionalismus, der Flachheit und Fabriklitteratur. (NB.! das ist falsch!)

Aber mit Geld ist ja hier auch alles zu machen:

Vielleicht bricht sich auch hier, wie im Buchhandel und Zeitschriftenwesen eine junge unternehmende Kraft, mit den nötigen Geldmitteln ausgerüstet, Bahn, und drückt in raschem Anlauf die noch herrschende Reaktion an die Wand.

Ein herrliches Bild: der Messias des deutschen Dramas, mit dem großen Geldbeutel, der die Reaktion an die Wand drückt. Es ist so eine hübsche Mischung von Kraftgenie und Geschäft, die jedenfalls den Reiz der Neuheit hat.

Im übrigen ist Typus der Meinung, die deutsche Litteratur müsse vor allen Dingen deutsch sein.

Ich meine damit nicht

fügt er erklärend und mit einem Fußtritt gegen Wildenbruch hinzu:

die Pflege eines billigen Patriotismus oder gar eines traurigen Byzantinismus — sondern, daß sie in ihrem ganzen Wesen, ihren Ausdrucksformen den Boden und die Rasse zeigt, denen sie entspingt.

Als Muster deutschen Wesens werden dann aufgestellt: Hans Sachs, Grimmelshausen, Goethe und Heine!

Nun ich beklage das widerwärtige Gezänk, das sich über ein Denkmal für Heinrich Heine auf deutschem Boden erhoben hat. Ich halte es für einen schweren Fehler, daß man diese rein litterarische und künstlerische Frage zu einer Parteifrage gemacht hat, und daß man in Düsseldorf unter dem übermächtigen Druck einer augenblicklichen agitatorischen Bewegung einen Beschluß gefaßt hat, den spätere Generationen nicht begreifen werden. Aber das muß ich sagen: Gott bewahre uns vor der Litteratur, in der Heinrich Heine und seine Dichtung uns als Vorbild aufgestellt wird deutscher Art, deutscher Rasse!

Und dabei wagt man es, den Namen zu unterdrücken, der für die große Masse unseres Volkes Gott lob noch immer ein unerschöpflicher Quell poetischer und ethischer Anregung und Erneuerung ist, Schiller!

Der Mann der das thut, ist aber wie gesagt, leider das Prototyp einer ungeheuer zahlreichen und durch ihre Geschlossenheit eine Macht

in der Litteratur darstellenden Masse von Schriftstellern. Jener Masse, die besonders in gewissen Organen der Tagespresse den Ton angiebt, die mit selbstgefälliger Geschwätzigkeit sich und ihresgleichen Tag aus Tag ein in den Himmel erhebt, ihren geschäftsmäßigen Kunststücken und Kniffen allerlei schöne ästhetische Mäntelchen umzuhängen beflissen ist, und dem unbefangenen Laien das gefährliche Vorurteil beibringt, das sei nun die moderne deutsche Litteratur. In Folge dieses Vorurteils hält grade der bessere Teil des Publikums sich oft berechtigt, vornehm auf die Bestrebungen der Litteratur der Gegenwart herabzublicken. Und das führt wieder zu jener Teilnahmlosigkeit, unter der unsere ernsten und tiefen Talente so schwer leiden. Ich meine die, welche unbekümmert darum, was die litterarischen Börsenleute sagen und zahlen, dem leitenden Gotte folgen, der sie bewegt, und die kein anderes Streben kennen, als das zu sagen und zu bilden, was sie bilden und sagen müssen.

Ich habe versucht, Ihnen aus der kleinen Schaar derjenigen, die ich als führende Geister, oder doch als sehr ernst zu nehmende Arbeiter am Bau kenne und hochschätze, einige Gestalten herauszuheben und zu charakterisieren.

Wenn wir nun aber am Schluß dieser Betrachtungen uns selber noch einmal die Frage vorlegen, die jener Schriftsteller seinen Fachgenossen vorlegte: Was wird aus dieser Krise sich gestalten? Wie werden wir antworten?

Ist es, wie die einen meinen, der Anfang vom Ende, sind es, wie andere meinen, die Vorboten einer so radikalen litterarischen Revolution, wie sie die Welt noch nicht erlebt hat, oder ist es, wie die Dritten meinen, so eine Art Frühlingssturm, der Baum und Strauch bis in die Wurzeln erbeben macht, der was morsch und faul ist, zu Boden schmettert und zertrümmert, bei dem aber doch über alles, was lebendig ist, ein gesteigertes Lebensgefühl kommt, der Saft in die Zweige steigt, und die Knospen zu schwellen beginnen?

Nun, ich glaube Sie sind nach den bisherigen Ausführungen nicht zweifelhaft, welcher Meinung ich bin, und ich hoffe, daß es mir gelungen ist, auch Ihnen eben durch meine Ausführungen meinen Glauben an die Zukunft der deutschen Litteratur überzeugend einzuflößen.

Das, worauf es mir vor allem ankam, war nicht, in diesem

Wirrwarr aufeinander platzender Meinungen und Theorien, in diesem Chaos von Kunstschlagwörtern, mit denen Gelehrte und Ungelehrte sich brüsten und sich gegenseitig den Garaus zu geben vermeinen, nun ex cathedra ein wohlverklausuliertes ästhetisches System zu proklamieren und Ihnen damit ein Schwert in die Hand zu geben, mit dessen Hilfe Sie nun jede nicht vorschriftsmäßige Erscheinung über die Klinge springen lassen könnten, und damit abgethan.

Damit kommen wir nicht weiter, so bequem das ist und so sehr dies Verfahren in Fragen der schönen Litteratur das übliche ist.

Mir kam es vielmehr vor Allem darauf an, Ihnen durch meine Behandlungsweise das erste und einzige Grundgesetz litterarischer und überhaupt künstlerischer Kritik so eindringlich und nachdrücklich wie irgend möglich praktisch zu demonstrieren:

Nicht danach bestimmt sich der Wert eines Kunstwerkes, ob es dem Ideal dieser oder jener Theorie entspricht oder nahekommt, sondern danach, wie stark und wie überzeugend darin die künstlerische Persönlichkeit des Urhebers zum Ausdruck kommt.

Also: ich kann sehr wohl auf dem Standpunkt stehen, daß jene heitere Idealität unserer Klassiker mir besonders sympathisch ist, ich kann in ihnen persönlich am reinsten die Befriedigung meiner künstlerischen Bedürfnisse finden, aber das giebt mir kein Recht, über jede andere Richtung von vornherein den Stab zu brechen. Das ist heutzutage bei uns allerdings landesüblich. In der Gesellschaft urteilt man kaum anders. Aber eben darum ist es nicht auch richtig, sondern vielmehr das Zeichen einer heillosen Philisterhaftigkeit. Und aus den Netzen dieser ihre Fangarme nach Ihnen ausstreckenden litterarischen Philisterhaftigkeit Sie zu erlösen und Sie für die Zukunft auch dagegen zu feien, das war die Absicht, die mich bei meinen Ausführungen leitete.

Selbstverständlich will ich damit nicht jedem kleinen Gernegroß, der, wenn er seine litterarische Notdurft verrichtet hat, sich einen Gott dünkt, dem die Erde grade gut genug ist, als seiner Füße Schemel, das Recht zugesprochen haben, sich aufzuspielen als Träger einer größeren Zukunft. Im Gegenteil, ich behaupte, es verrät mindestens ebenso große Beschränktheit und Mangel an Intelligenz, wenn die Herren, die auf Gerhart Hauptmann schwören, sich nun in die Brust werfen und sich zu der Behauptung

erdreisten: „Das sog. historische Drama der Schiller und Konsorten ist nun abgethan. Das zieht bei uns nicht mehr!“ Lieber Gott, die Herren haben keine Ahnung, wie unendlich lächerlich sie sich mit derartigen dürftigen Prahlereien machen, welch Armutszeugnis sie sich damit selber ausstellen.

Aber das ist es, worauf es ankommt, jedem Einzelnen, der auftritt mit einer Leistung, nicht mit der Frage zu kommen: Zu wem gehörst Du? sondern ihm Herz und Nieren zu prüfen, was er selber, allein auf seine zwei Füße gestellt, ist und bedeutet. Und wenn sich dann herausstellt, daß er ein Kerl ist, vor dem man Respekt haben muß, dann soll man ruhig vor ihm den Hut abziehen, trotzdem er vielleicht einen Rock an hat, dessen Schnitt uns nicht behagt.

Eines dürfen wir freilich darüber nicht vergessen: so wenig wir einer Schule, einer Theorie zu Lieb von vornherein berechtigten Eigentümlichkeiten einer starken Persönlichkeit ihr Recht absprechen, so wenig dürfen wir aber uns auch das Recht zur Kritik schmälern lassen.

Auch wir haben das Recht oder viel mehr wir haben die Pflicht, uns und andern die Frage vorzulegen, wo steuern wir hin? und uns dabei der Verantwortlichkeit bewußt zu werden, die wir als Mitlebende für die Litteratur unserer Zeit mittragen. Ich habe auf diesen Punkt schon mehr als einmal hingewiesen, aber es ist mir ein Bedürfnis, hier am Schluß es noch einmal aufs nachdrücklichste zu betonen: *Jedes Volk hat die Litteratur, die es verdient.* Daß aber bei uns in Deutschland in Fragen der schönen Litteratur Gleichgültigkeit, Gedankenlosigkeit, Urteilslosigkeit und gänzlicher Mangel von wirklich tiefem Interesse die Regel ist, das ist leider eine Thatsache, über die wir uns nicht täuschen dürfen.

Bei keinem anderen Volke der Welt spielt die Leihbibliothek so sehr eine Rolle wie bei uns Deutschen. Man komme mir dabei nicht mit unserer traditionellen Armut. Gewiß, unser Nationalwohlstand kann mit dem Frankreichs und Englands nicht wetteifern. Aber so arm sind wir nicht, daß wir nicht außer den Klassikern, die meistens ungelesen im Schranke stehen, uns das Beste als Eigentum erwerben könnten, was unsere Zeit dichtet und schafft.

Ein Buch aus der Leihbibliothek ist eine Reisebekanntschaft. Heute gesehen, morgen vergessen.

Ein gekauftes Buch ist ein Hausgenosse, der uns innerlich nah und näher kommt; mit dem wir fühlen und für den wir uns auch mit verantwortlich fühlen. Dieses Gefühl der Verantwortlichkeit für das, was in der Litteratur vorgeht, ist eben bei uns so gut wie gar nicht vorhanden. Dies Gefühl ist aber die erste Vorbedingung zur gesunden Entwickelung einer nationalen Litteratur.

Dabei appelliere ich gerade an Sie. Sie in ihrem künftigen Beruf, wohin Sie auch immer gestellt werden mögen. Sie können viel wirken und zur Besserung beitragen, wenn Sie, was jetzt als eine Ausnahme große Verwunderung erregt, zur Regel machen, und in Ihrem Kreise die Fühlung mit der lebendigen Litteratur, und die Bildung eines selbständigen, nicht aus irgend einer Zeitung hergeholten Urteils als eine ganz selbstverständliche Voraussetzung bei einem Manne, der auf Bildung Anspruch macht, hinstellen. Für mich würde es keine größere Genugthuung geben, wenn Sie aus dieser Vorlesung eben nur das Eine mitnehmen: das Gefühl mit verantwortlich zu sein für das Gepräge der Litteratur Ihrer Zeit.

Im Gefühl dieser Verantwortlichkeit ist die Frage: wo steuern wir hin? eine sehr ernste für einen Jeden. Ich habe guten Mut, das wissen Sie. Ich glaube, daß wir uns in einer Krisis befinden, der Ausgang aber heilsam und erfreulich sein wird. Ich glaube zu diesem Schluß berechtigt zu sein auf Grund einer genauen und liebevollen Beobachtung des Entwickelungsganges unserer Litteratur.

Aber darüber dürfen wir uns nicht täuschen, wir sind noch in der Krise drin: wir sind noch nicht über den Berg. Und die Mächte, die stören und zerstören können, sind noch keineswegs besiegt.

Über den einen Feind, die Gleichgültigkeit des Deutschen unserer Tage gegen seine Litteratur im Allgemeinen habe ich gesprochen; und ich hoffe mein Wort ist nicht auf unfruchtbares Erdreich gefallen.

Der zweite Feind aber ist unser altes Erbübel, der Fremdenkultus. Diese Schweifwedelei vor Allem, was von jenseits der deutschen Grenzpfähle eingeführt wird. Diese Schweifwedelei,

mit der die Bedientenseelen unter unsern Litteraten das Beispiel geben, das dann vom großen Publikum mit großer Inbrunst in gesteigertem Maße aufgenommen wird. Ich habe in diesen Stunden nur einige Symptome berühren können, ich habe vom Skandinavismus und Zolaismus gesprochen; Sie wissen aber, daß damit die Karte fremdländischer Muster, die uns die litterarischen commis voyageurs als für uns überaus geeignet aufdrängen wollen, keineswegs erschöpft ist. Sie wissen, daß unsere östlichen Nachbaren, von deren Kultur und Empfindungsleben uns eine Welt trennt, uns neuerdings auch in stimmungsvoller Beleuchtung als litterarische Ideale vorgeführt werden.

Gewiß verrät es eine nicht zu unterschätzende Rührigkeit und Beweglichkeit des Geistes, eine Elastizität der Phantasie, die den Deutschen vor allen anderen Völkern befähigt, in anderen Lebensanschauungen und in anderer Kultur wurzelnde Litteraturerzeugnisse ästhetisch zu würdigen und zu genießen, und ich wäre der Letzte, der diese Fähigkeit bei uns künstlich ausgemerzt sehen möchte.

Aber diese Elastizität darf nicht in Charakterlosigkeit ausarten.

Wir dürfen uns nicht wie die frommen Grasmücken vom Kukuk fremde Eier ins Nest legen lassen und dulden, daß unsere eigene Brut darüber zu Grunde geht. Sondern wir müssen, grade wir Deutschen müssen ängstlich und eifersüchtig darüber wachen, uns auch in der Litteratur die Rasse rein zu halten.

Das ist um so notwendiger, als unter den Jüngeren jetzt der vaterlandslose Zug immer schärfer sich ausprägt, als unter gänzlicher Verkennung der Aufgaben der Litteratur die Jüngeren jetzt das Dogma zu predigen beginnen von der Internationalität der Litteratur.

Das ist nicht wahr.

Selbst die bildende Kunst ist nur bis zu einem gewissen Grade international. Die Litteratur aber ist ihrem Wesen nach dasjenige geistige Gut eines Volkes, das schon allein durch die Ausdrucksform, die Sprache, der treueste Ausdruck des Wesens und Empfindens dieses einen Volkes ist.

Wehe dem Volke und der Litteratur, die freiwillig auf dieses ihr erstes und heiligstes Recht, den eigenen Volksgenossen ihr Empfinden in ihren Tönen wiederzugeben, verzichtet, und dem

Phantom einer nicht existierenden Internationalität der Litteratur zu Liebe ein farb- und gesinnungsloses Kunstprodukt uns aufnötigen will, das nie die geheimen Tiefen der Volksseele in Schwingung zu versetzen vermag.

Es ist kein Zweifel, daß hier eine Gefahr droht. Sie hängt innig zusammen mit den verwandten politischen und sozialen Bestrebungen. Auch die Sozialdemokratie brüstet sich ja stolz als eine „internationale“.

Manche Äußerungen und Bekenntnisse in der Lyrik namentlich der jüngeren Generation treiben einem die Schamröte ins Gesicht, daß es wieder einmal, und das nach so beispiellosen nationalen Triumphen, Deutsche sind, die den traurigen Mut besitzen sich zur Vaterlandslosigkeit zu bekennen.

Hier ist die gefährliche Klippe, an der unsere litterarischen Reformbestrebungen scheitern können. Gelingt es nicht diese Lüge von der Internationalität der Litteratur und die daraus sich ergebende freche Forderung unsere eigensten nationalen Gefühle und Empfindungen zu unterdrücken, gelingt es nicht sie aus dem Programm der Litteraturreformer zu streichen, dann ist der Pflanze das Herz ausgebrochen, ein großer Aufwand schmählich verthan, wir müssen wieder von vorn anfangen.

Denn ohne das geht es nicht, grade heut zu Tage nicht, wo die soziale Bewegung über die nationalen Grenzen hinausgreift. Grade heute heißt es für jedes Volk, das nicht zerrieben sein will, Acht auf sich zu haben, und sein Eigenstes und Heiligstes zu hüten.

Nicht mit Denkmälern ehren wir das Andenken unserer großen Todten, sondern dadurch, daß wir das hüten und wahren und weiterbilden, was wir als Erbe von ihnen überkommen haben, alle für einen, einer für alle, unsere nationale Sprache und unsere Dichtung.

Rückblick und Ausblick 1896.

Das Jahr 1890, oder richtiger der Winter 1889/90, wird in der Geschichte der modernen Litteraturbewegung, vor allem des modernen deutschen Dramas, immer als ein entscheidender Wendepunkt gelten. Bis zu diesem Jahr hatte die „neue Richtung“ auf keinem einzigen Gebiet den Beweis zu erbringen vermocht, daß das Neue, was sie zu sagen hatte, wirklich dem Aufwand großer Worte entsprach, mit dem sie sich ankündigten. Sie konnte sich, wenn man den, von ihr auf den Schild gehobenen, Detlev von Liliencron ausnimmt, nicht eines einzigen Dichters rühmen, der von der Stärke und Ursprünglichkeit seines Talents durch eine entscheidende That Zeugnis abgelegt hätte.

Im genannten Winter aber gelang es der „neuen Richtung“ oder dem, was das Publikum darunter begriff, durch drei Thatsachen den Glauben an ihre innere Berechtigung, ihren Ernst und ihre Zukunft auch in solchen Kreisen zu wecken, die bis dahin nach dem Vorbild der Witzblätter die Bestrebungen der grünenden Jugend nicht hatten für Ernst nehmen wollen.

Im Herbst 1889 errang Hermann Sudermann mit der „Ehre“ den ersten großen durchschlagenden Erfolg auf einer öffentlichen Bühne Berlins und bahnte dadurch den modernen Bestrebungen den Weg in die Provinz.

Im selben Herbst 1889 veranstaltete der Berliner Verein „Freie Bühne“ die erste Aufführung von Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und lenkte dadurch die Aufmerksamkeit auf einen ausgeprägt naturalistischen Dramatiker, der selbst an einem höchst unerquicklichen Stoff und in einer zum Teil höchst schrullenhaften Form doch eine poetische Kraft und Eigenart bekundete, die sich

über die üblichen Kunstmittelchen des deutschen Naturalismus zu erheben fähig und willens erschien und ernste Beachtung auch von seiten derer erzwang, die die „Richtung“ nicht billigten.

Wenige Monate später — am 29. Januar 1890 — erschien die erste Nummer einer neuen Wochenschrift, die, im Gegensatz zu den bereits bestehenden, auf lokale Kreise beschränkten und lokale Färbung tragenden Organen der neuen Richtung, es sich zur Aufgabe stellte, ein Centralorgan für alle modernen Bestrebungen auf dem Gebiet der Litteratur und Kunst zu sein, und vor allen Dingen die in den Kreisen der Gebildeten noch stark herrschenden Vorurteile gegen Neuerungen zu besiegen, sie über die wahren Ziele aufzuklären und womöglich dafür zu gewinnen.

Grade in dieser Beziehung war viel gesündigt worden, und die Wortführer der neuen Bewegung hatten durch Mangel an Takt und gründlicher Bildung ihrer Sache oft mehr geschadet als genutzt. Jetzt war in der „Freien Bühne für modernes Leben“ endlich ein Organ geschaffen, das schon durch die Person seines Herausgebers Otto Brahm, der als langjähriger Kritiker und als Biograph Kleists und Schillers sich den Ruf eines scharfsinnigen und feingebildeten Beurteilers erworben, Vertrauen erweckte. Die Einführung „Zum Beginn“ enthielt denn auch ein scharf auf die moderne Richtung zugespitztes und, trotz aller Behauptungen des Gegenteils, etwas einseitiges, im übrigen aber wohldurchdachtes und sehr geschickt gefaßtes Programm, das sich von allen Übertreibungen, an die man bisher von dieser Seite gewöhnt war, fernhielt: „Wir schwören auf keine Formel und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem Werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewig Gestrige, das sich vermißt, in Konventionen und Satzungen unendliche Möglichkeiten der Menschheit, einmal für immer, festzuhalten. . . . . . Nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden geistigen Mächte der Zeit durchdringen, als ein moderner Mensch.“

Seitdem sind sechs Jahre verflossen und die Frage drängt sich auf, was ist in dieser Zwischenzeit geleistet worden? Haben sich die Hoffnungen, die man damals an diese Persönlichkeiten knüpfte, erfüllt, sind sie dem höchsten Ziele näher gerückt, unbeirrt durch Schlagwörter von Richtungen und Schulen das Gesetz ihrer Persön-

lichkeit und ihrer Zeit zu erfüllen, haben sie durch ihr Wirken auch die noch Zweifelnden von dem Ernst und Bedeutung ihres Strebens überzeugt und haben sie endlich in dem jüngeren Nachwuchs selbständige und starke Talente zu neuen Aufgaben anzuregen vermocht?

Die Frage liegt nahe, aber damit ist nicht gesagt, daß sie auch leicht zu beantworten ist.

Und vielleicht könnte ein armer Provinziale, der in weiter Ferne von dem „Mittelpunkt des wogenden Getriebes“ sich seine Gedanken über Gegenwart und Zukunft des deutschen Dramas macht, in den Augen mancher dazu am wenigsten berufen erscheinen. Wäre das nicht am besten Sache eines, der in Berlin, „an der Stätte, wo die Dinge selbst geschehen,“ zu atmen und zu schauen das Glück hat?

Ich muß gestehen, daß ich mir angesichts einiger in dieser Richtung zielender, im mehr oder minder wohlwollenden Ton des Gönners erteilter, Ratschläge ernstlich überlegt habe, ob sie nicht am Ende recht hätten mit ihrem Rat: „Was deines Amtes nicht ist, da laß deinen Fürwitz von.“ Ich bin für Belehrung sehr empfänglich und empfinde es sehr lebhaft, wieviel müheloser die kleinen blitzschnellen Veränderungen, Schwingungen und Bewegungen der Tagesstimmung und der Tagesgeschmacks durch Auge und Ohr resorbiert werden, als durch Gedankenoperationen in der einsamen Studierstube. Aber gleichwohl bin ich doch der Meinung, daß, wenn es sich um etwas mehr und um etwas Höheres als um die Beobachtung kleiner Schwankungen und Wallungen handelt, ein gewisser räumlicher Abstand des Beobachters von seinem Objekt, nicht immer und unbedingt die Klarheit und Richtigkeit des Urteils beeinträchtigen muß. Im Gegenteil. Ich wage sogar die ketzerische Vermutung, daß vielleicht ein mit einigem Kunstgefühl begabter Provinziale unter Umständen ebenso richtig, vielleicht sogar noch besser, die künstlerische Bedeutung eines Dramas zu beurteilen vermag, wie jene Elite des Geistes, die in Berlin an einem Premierenabend mit Hand und Mund über das Schicksal eines Dramas zu entscheiden pflegt. Ja ich möchte noch einen Schritt weiter gehen. So fest ich von der über jeden Zweifel erhabenen optima fides und materiellen Unbestechlichkeit der maßgebenden Berliner Tageskritik überzeugt bin, so wenig kann ich mich des Eindruckes erwehren, daß sie zuweilen, wider Willen, von unmeßbaren und un-

wägbaren atmosphärischen Einwirkungen beeinflußt wird, denen sie sich ebenso wenig zu entziehen vermag, wie ein der Witterung ausgesetztes physikalisches Instrument. Einflüsse, die heute dem Lob eine besondere Wärme, morgen dem Tadel eine besondere Schärfe verleihen, und die infolgedessen die Thatsachen nicht so treu wiederspiegeln, wie es sicher der Wille des Schreibers war. Es ist eben eine Atmosphäre beständiger, bald stärkerer, bald schwächerer Friktionen, die nicht allein große Staatsmänner nervös machen. Diese Reizbarkeit tritt aber vor allem in einer Erscheinung zu Tage, die im letzten Jahrzehnt fast zur Regel geworden ist. Ein erster Erfolg ist vor diesem Publikum und vor dieser Kritik verhältnismäßig leicht errungen. Ein starkes Talent wird schnell erkannt und gern anerkannt. Aber wehe diesem Talent, wenn es vor diesen Schöpfern seines Ruhmes zum zweitenmal erscheint, und wenn ihm dabei in der Stoffwahl, in der Technik, ja oft auch nur in der Rollenbesetzung etwas Menschliches passiert ist, dann steht diese ganze Menge, wie ein Mann, gegen den Sieger von gestern auf, reißt ihm den jungen Lorber von der Stirn und schickt ihn mit wüstem Hohngelächter heim; und morgens drauf kann er's in der Zeitung lesen, daß er wenig besser als ein Betrüger ist, der durch Vorspiegelung falscher Thatsachen den Glauben erweckt hat, daß er ein Talent sei, während er in Wirklichkeit ein schwächlicher, phantasiearmer Nachahmer, ein flacher Routinier, genug der Inbegriff aller dichterischen Verworfenheit sei.

Wer einigermaßen die Kurven der Urteile des Premienpublikums und der Kritik über die Dramatiker, welche in den letzten Jahren im Vordergrund des Interesses gestanden haben, verfolgt hat, wird mir zugeben, daß ich mit meiner Schilderung nicht übertreibe. Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann, Halbe, alle haben sie große und verdiente Erfolge büßen müssen und in Wort und Schrift sich eine Behandlung gefallen lassen müssen, für die eine Entschuldigung ebensowenig wie ein parlamentarischer Ausdruck zu finden ist.

Keine Partei ist in dieser Beziehung ganz von Schuld freizusprechen, und wenn auch die besonnenen und vornehmeren Elemente immer bestrebt gewesen sind, die ärgsten Ausschreitungen zu verhüten, so kann ihnen doch der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie durch stillschweigende Duldung, solange die Meute gegen andere „Richtungen“ wütete, das Übel groß gezogen haben.

Daher dürfen sie sich nicht wundern, wenn infolgedessen das

Mißtrauen gegen die Unfehlbarkeit der hauptstädtischen Areopagiten draußen im Reich täglich wächst, und daß die Provinz sich die Freiheit nimmt, sich ihr Urteil selber zu bilden.

Von allen Dramatikern, welche in den letzten Jahren, als spezifisch modern, das Publikum interessiert und die größten Erfolge errungen haben, hatte wohl zweifellos Hermann Sudermann den schwersten Stand. Der Weg von der „Ehre“ bis zur „Heimat“ bewegte sich in aufsteigender Linie. Nun kam im Herbst 1894 die „Schmetterlingsschlacht“, eine Komödie, und das Publikum des Berliner Lessing-Theaters, das vor zwei Jahren den Dichter der „Heimat“ in den Himmel gehoben hatte, schickte ihn am 6. Oktober 1894 mit Hohn und Spott heim, und in der Nacht ward ihm von den kritischen Nachrichtern der Garaus gemacht. Die Morgenblätter verkündeten: „Sudermann ist gewesen.“ Und dieses selbe Stück errang am selben Abend zur selben Stunde in Wien einen großen Erfolg! Wie ist das zu erklären? Der Beifall in Wien galt namentlich der Darstellung, hat man gesagt. Das mag sein. Das Stück bedarf, um entsprechend zu wirken, mehr als andere, einer jede kleinste Stimmungsnuance berücksichtigenden Regie und eines Zusammenwirkens und -Stimmens der Darsteller, die beim besten Willen nicht immer zu erreichen sind. Da ich zufällig der Generalprobe wie der ersten Aufführung in Berlin beiwohnen konnte, so muß ich allerdings sagen, daß in diesem wesentlichen Punkte, namentlich am Abend der Aufführung, viel zu wünschen übrig blieb. Der matte Ton und das schleppende Tempo, namentlich bei einigen weiblichen Darstellerinnen, wirkten geradezu peinlich. Zu ihrer Entschuldigung kann man nur sagen, daß ihnen eben das Vorgefühl einer unvermeidlichen Katastrophe die Glieder lähmte. Merkwürdig genug war schon mehrere Tage vorher in witterungskundigen Kreisen die Ansicht verbreitet, das Stück werde durchfallen, und merkwürdig genug brach denn auch der Sturm des Mißfallens nach dem ersten Akte schon los, ehe der fallende Vorhang in Meterbreite sichtbar geworden war. Über die Form der Ablehnung war, glaube ich, unter den unbefangenen Besuchern nur eine Stimme der Entrüstung. Über die Gründe gingen und gehen heute die Meinungen ziemlich weit auseinander. Daß an jenem Abend vielleicht die Hälfte aus solchen bestand, die aus litterarischen, persönlichen Antipathien, aus Neid, aus Schadenfreude entschlossen und bereit waren, dem Dichter bei der ersten sich bietenden Gelegenheit eine gründ-

liche Niederlage zu bereiten und müßten sie die Gelegenheit bei den Haaren herbeiziehen, das bewies schlagend das Zischen nach dem ersten Akte, das nicht einmal das Fallen des Vorhanges abwartete. Aber ebenso sicher ist, daß doch diese Voreingenommenen den unbefangenen und zum Teil dem Dichter freundlich gesinnten Teil des Publikums nicht so hätten terrorisieren können, wenn der Beifall, den die Opposition weckte, bei ihnen nicht gelähmt worden wäre durch eigene Zweifel und kritische Bedenken. Das Gerechtigkeitsgefühl empörte sich, aber gleichzeitig fühlte man, irgendwo steckt ein Fehler, und man konnte nicht darüber ins Reine kommen, ob dieser Fehler allein und unbedingt einem Teile zugeschoben werden könne.

Seitdem ist Sudermann mit einem dreiaktigen Schauspiel „Das Glück im Winkel“ hervorgetreten, das er in Erinnerung an die Berliner Premiere der „Schmetterlingsschlacht“ allerdings, außer in Wien, bisher nur in der Provinz hat aufführen lassen und das, soweit ich sehe, nahezu überall starken Theatererfolg gehabt hat; wenn er auch offenbar hinter dem der „Heimat“ noch weit zurückbleibt. „Das Glück im Winkel“ aber giebt Lösung und Antwort für manche Fragen und Zweifel, die die „Schmetterlingsschlacht“ angeregt hatte. Sie bestätigt, was man vermutete, daß Sudermann augenblicklich einen Häutungsprozeß durchmacht.

Die „Heimat“ bedeutete den Gipfelpunkt der Laufbahn eines Dramatikers, der ein großes theatralisches Talent zu einer souveränen Beherrschung der modernen Bühnentechnik entwickelt hatte und der als aufmerksamer und temperamentvoller Beobachter seiner Zeit sich seine Stoffe und Konflikte mit einer gewissen Vorliebe in den Regionen der Gesellschaft und des Seelenlebens des Einzelnen suchte, vor denen in der Regel der Dramatiker im Verein mit der sogenannten guten Gesellschaft die Augen zu schließen und die man dem ausgesprochenen Naturalismus zu überlassen pflegte. Dieser eigentümlichen Mischung hatte er seine größten Erfolge zu verdanken. Er hatte dabei mehr und mehr die Probleme zu vertiefen, die Charakteristik zu verfeinern verstanden und auf diese Weise grade jene Kreise für sich gewonnen, denen es eine innere Überwindung kostete, ihm auf sein eigentümliches Stoffgebiet zu folgen. Da nun die Annäherung von jener Seite, die bisher Sudermann als Typus der modernen Frivolität perhorresziert hatte, zufällig mit jener kritischen Periode im Leben des Mannes

zusammenfällt, in der die Leitsterne stürmischer Jugend verblassen, und die männliche Kraft im männlichen Ernst zum Ausdruck kommt, so ist es kein Wunder, daß auch er innerlich sich jener Lebensauffassung zu nähern beginnt, und daß in dem gleichen Maße der Künstler das Bedürfnis empfindet, die allzu grellen Farben zu vermeiden. Ohne ihnen deshalb aus dem Wege zu gehen, sucht er die herben und oft rohen Konflikte, die schroffsten Dissonanzen, die er im Leben findet, unwillkürlich abzuschwächen, sucht sie nicht mehr als verblüffenden Trumpf auszuspielen und sucht vor allem — ein ganz neuer Zug bei ihm — durch Einschaltung heiterer idyllischer Elemente eine tragische Situation, nicht — wie z. B. in Sodoms Ende — bis zur Unerträglichkeit zu steigern, sondern zu mildern.

Eine neue Palette, neue Farben und neuer Pinsel. Es hat wohl noch keinen Künstler gegeben, der in jungen Jahren Erfolg gehabt, dem nicht ein derartiger Übergang zunächst als Rückschritt, als Symtom versagender Kraft ausgelegt wäre. Das Publikum prägt sich ohnehin nicht gern seine Urteilsschablonen neu. Schlägt ein Dichter, von dem man starke Nervenreize zu empfangen gewohnt war, nun auf einmal eine andere Tonart an, so wirkt die Überraschung allein schon verstimmend und lähmend. Es ist aber ferner nur selbstverständlich, daß sich ein derartiger Umwandlungsvorgang nicht mit einem Schlag vollzieht und daß auch der Dichter die Sicherheit des Urteils über die Wirkung der neuen Farben erst allmählich sich aneignet, und daß im Anfang ihm noch manchmal sein früheres Ich bei der Arbeit über die Schulter guckt und ihm den Pinsel führt. Dadurch aber werden jene zwiespältigen Empfindungen im Beschauer hervorgerufen, die für das Schicksal der Schmetterlingsschlacht so verhängnisvoll waren. So kam die Feinheit in der Anlage und der Durchführung dreier Frauencharaktere, die, Kinder einer Mutter, durch dieselben drückenden und entsittlichenden Einflüsse eine gemeinsame Prägung erhalten haben, die durch die Bande des Bluts noch verstärkt wird, und die doch eine jede für sich eine scharf ausgeprägte Individualität darstellen, wohl den meisten kaum zum Bewußtsein. Eine anmutige, halb kindliche, aber in bedenklichem Milieu früh gereifte Mädchengestalt steht im Vordergrund; von ihr geht Licht aus überallhin, keine Spur vom traditionellen Backfisch, aber ebensowenig, trotz ihrer Umgebung, jener Moderduft der „Kitty“ aus „Sodoms Ende“. Man freut sich, wenn sie erscheint, denn überallhin strahlt Licht von

ihr aus. Im dritten Akt ist die Kleine, wider Willen, die dritte bei einem Stelldichein, das ihre Schwester einem ehemaligen Liebhaber giebt. Daß sie diese Rolle spielt, ist vollauf motiviert. Aber dann werden wir Zeuge, wie das Kind sich einen Rausch antrinkt. Das wirkt wie ein Peitschenschlag ins Gesicht. Und daß dann im letzten Akt diese rauhe Thatsächlichkeit durch eine pathetische Rührseligkeit abgelöst wird, verschärft die Dissonanz noch mehr. Trotzdem war das Schicksal, das das Berliner Premierenpublikum Sudermann bereitete, unverdient.

Mit seinem neuesten Drama ist Sudermann seinem neuen Ziele schon erheblich näher gerückt. Das „Glück im Winkel", das der von Leidenschaften gepeitschte und in den Stürmen des Lebens müde und wund geschlagene Mensch glühend ersehnt, und das von denen, die bis zum letzten Atemzuge genießen wollen, verständnislos und verächtlich gescholten wird, das ist der Ort, an dem er eine Müde noch einmal den letzten Kampf gegen die Stürme der Leidenschaft kämpfen und siegen läßt. Zwei Schiffbrüchige sind im Hafen, Wiedemann, der verdorbene Kandidat, der endlich in kleinem bescheidenem Wirkenskreis ein volles Glück gefunden hat, und Frau Elisabeth, die auf der Flucht vor sich selber sich ihm in die Arme geworfen hat:

„So müde und zerschlagen war ich, daß ich schließlich nichts weiter wollte, wie einen stillen Winkel, wo ich in Ruhe dienen und arbeiten konnte."

Aber in ihrem Herzen ist die Sehnsucht noch nicht tot, Geist und Körper empören sich gegen Beschränkung und Entsagung. Nur ein inneres Pflichtgefühl und eine unbestimmte Angst vor dem, was ihrer harrt, wenn sie aus dem Bannkreis des täglichen Berufes heraustritt, hält sie an der Seite des ungeliebten Mannes fest. Da kommt die Versuchung. Der Mann, vor dem sie einst geflohen, weil sie sich wehrlos ihm gegenüber fühlte, tritt aufs neue vor sie hin, übt die alte Macht aus und zwingt sie zum Geständnis. Was nun? Wird Blut, Leidenschaft, Freiheits- und Thatendrang den Ausschlag geben, und das Weib, das zum Herrschen und Wirken in großem Kreise geboren ist, mit dem ebenbürtigen Mann dem Glück im Winkel den Rücken kehren? oder wird sie den Mann, dessen Glück sie ist, ohne daß er das ihre wäre, dessen Kinder an ihr hängen, das Opfer der Treue und Selbstentsagung nochmals bringen? oder wird sie durch Selbstvernichtung sich einem ihr unlösbaren Konflikt entziehen? Sudermann hat den mittleren Weg

eingeschlagen, er läßt sie den Entschluß fassen zu sterben und auf dem Wege dahin durch das Wort ihres Mannes zum Leben und zur Pflicht und zu dem „Glück im Winkel“ zurückgeführt werden:

„Meine Jugend kann ich dir nicht wiederschaffen. Aber auch deine wird langsam hingehen. Die Wünsche werden stiller werden, die Sehnsucht wird einschlafen . . . . bescheiden muß sich jeder — auch der Glücklichste . . . . Und vielleicht wird's dann noch einmal ein Glück in unserem alten Winkel.“

„Mir ist, als seh' ich dich heute zum erstenmal,“

sagt die Frau am Schluß.

Man hat diesen Ausgang weichlich, unwahrscheinlich, philisterhaft gescholten. Ich glaube, dieser Vorwurf würde weniger Schein haben, wenn Sudermann die Gestalt des Mannes nicht von vornherein zu sehr gedrückt hätte und dadurch den Glauben, daß dieses Weib an der Seite dieses Mannes wieder zu innerem Gleichgewicht kommen kann, selbst erschüttert hätte. Ich glaube gar nicht, daß es in der Absicht des Dichters lag, ihn so zu zeichnen, wie ihn Publikum und Kritik offenbar meist auffassen: als einen weichlichen Schwächling. Ich selbst habe aus der Lektüre einen erheblich günstigeren, männlicheren Eindruck von der Persönlichkeit gewonnen und glaube, daß der Darsteller nur gut thut und den Absichten des Dichters entspricht, wenn er die leise Beimischung von Decadententum, die der Charakter unleugbar noch erhalten hat, möglichst zurücktreten läßt gegen den Grundzug schlichter Güte, männlicher Tüchtigkeit, die er im Beruf bekundet.

Vor allem aber erwartet man gerade, je mehr der Dichter im Anfang die Gestalt des Ehemannes zurückgehalten hat, daß er ihn nun in offenem Kampfe, in offener Aussprache dem Manne gegenüberstellte, der ihm sein Weib streitig macht. „Morgen früh wird unser Haus rein werden; dafür laß mich sorgen,“ sagt er, das ist alles. Aber das ist nicht genug. Dadurch, daß der Dichter dieser Begegnung ausgewichen ist, hat er die Überzeugungskraft seiner Lösung selbst erschüttert. Wir werden das Gefühl nicht los, wenn er nicht selbst dem Wiedemann als Rächer seiner Ehre mißtraut hätte, würde er diesen Kampf von Mann zu Mann gebracht haben. In dem Gegner „Röcknitz“, dem Typus der rohen Kraft, steckt viel vom alten Sudermann. Es ist, als ob der neue Sudermann sich noch nicht getraut hätte, Auge in Auge seinem alten Ich gegenüberzutreten. Er hat den Kampf hinausgeschoben. Gut. Aber es bleibt ihm nicht erspart. Von der Schmetterlingsschlacht

zum Glück im Winkel ging's bergauf, aber bis zum Gipfel ist's noch weit und braucht einen ganzen Mann.

Während Sudermann in der „Schmetterlingsschlacht" niedergezischt wurde, fiel mein Blick unwillkürlich auf Gerhart Hauptmann, der oben im ersten Rang saß und mit unerschütterlicher Ruhe den verehrten Kollegen betrachtete, der der tosenden Menge nach jedem Aktschluß persönlich Trotz bot. Der Cäsarenkopf des Dichters der „Weber", hat nichts Schäfermäßiges, und doch kam mir in diesem Augenblick das Wort in den Sinn: „Dir auch singt man dort einmal!"

Ein paar Tage zuvor hatte ich im Deutschen Theater seine „Weber" in mustergültiger Darstellung gesehen. Ganz Berlin sprach nur von dem gewaltigen Stück, und auch die Kritik hatte mit seltener Einmütigkeit, ohne Rücksicht auf die Richtung, die „Weber" als ein litterarisches Ereignis ersten Ranges begrüßt. Bei allem Respekt vor Hauptmann hatte ich unter dem Eindruck der Lektüre in diesem Werk nicht einen Fortschritt des Dramatikers Hauptmann zu erkennen vermocht, war aber nur zu sehr bereit, mich durch die Aufführung eines Besseren belehren zu lassen. Auf die Gefahr hin, der Verstocktheit geziehen zu werden, muß ich aber sagen, daß mein Haupteinwand gegen das Drama mir nicht widerlegt worden ist. Es ist mir unter dem Eindruck der Aufführung mehr denn je klar geworden, daß der Traum, in den „Webern" sei eine neue Technik des Dramas der Zukunft geschaffen, ein Irrtum ist; daß die Vorstellung, überhaupt je von den wesentlichen, überlieferten Grundgesetzen des Dramas loszukommen, eine Utopie ist. Es liegt im Wesen des Dramas, daß seine Grundformen unverrückbar sind, wer seine schöpferische Phantasie einmal in diesen Rahmen spannt, der muß mit ihm und in ihm sich einrichten. Jede wesentliche Abweichung davon rächt sich unerbittlich. Auch der verwegenste Neuerer, der auf alle Kunstüberlieferungen pfeift, weil es Überlieferungen sind, wird diese Formen respektieren und sich ihrer bedienen, oder wird überhaupt die Finger vom Drama lassen. So war es bisher und so wird es auch bleiben. Hut ab! vor der Kraft der Charakteristik, vor der ursprünglichen Gewalt der Leidenschaft, vor der jeden zermalmenden Unerbittlichkeit, mit der in den „Webern" die Geschöpfe des Dichters ihr und der andern Schicksal erfüllen. Man wird dabei unwillkürlich an ein Wort Hebbels erinnert; es ist einem zu Mut, als ob der Dichter die Feder statt in Tinte,

unmittelbar in Blut und Gehirn eingetaucht hätte. Aber, das was technisch neu daran ist, der Verzicht auf einen Helden, einen persönlichen Mittelpunkt, an dem unser Mitleid unsere Furcht sich aufranken kann, das ist es gerade, was, in diesem Grade mir selbst überraschend, mir die Tiefe und Nachhaltigkeit des Eindrucks des Dramas als ganzen abgeschwächt und verflüchtigt hat. Die einzelnen Scenen dagegen, mit großer Virtuosität in der Benutzung der spezifisch dramatischen Technik, wie sie von altersher geübt wurde, aufgebaut, wirken als einzelnes eben darum im Augenblick ungeheuer. Damit soll nicht dem Dichter pedantisch das Heft korrigiert werden. Er wußte wohl, warum er diesmal auf einen persönlichen Mittelpunkt verzichtete und warum er im Einzelfall eines notwendigen Machtmittels des Dramatikers sich entäußerte. Ihm lag, wenn ich ihn recht verstehe, nichts ferner, als die Absicht, mit den Webern eine neue Technik des Dramas zu inaugurieren. Und wenn er vorübergehend vielleicht durch die Ausbeutung des Erfolges der Weber von seiten seiner Anhänger, in dieser Hinsicht wankend geworden sein sollte, so wird er, je stärker sein dramatischer Instinkt ist, um so schneller auf die Technik des Dramas der Zukunft verzichten. Er ist ein Einsamer und Eigener, der seiner nach innen gekehrten verschlossenen Art nach am allerwenigsten zum Führer für die Menge taugt.

Von „Vor Sonnenaufgang“ bis zu den „Einsamen Menschen“, ein sichtbares Wachsen, ein fast fühlbares Sichloslösen von Vorbildern und in demselben Maße das langsame Erschließen einer eigenen still in sich ruhenden Persönlichkeit, in deren Tiefe, wie auf dem Grunde eines Brunnens, noch ungeahnte Keime zu Überraschungen liegen. Die Farce der „Biberpelz“ und die Traumdichtung „Hannele“ Schöpfungen ein und desselben Jahres! Hier ein trotz aller guten Beobachtung unerquickliches Gemälde des Triumphs der Lumperei und der Gemeinheit, das schmerzlich den Humor, der derlei allein erträglich meint, vermissen läßt; dort im Traum eines gequälten Kindes ein grauenvolles Spiegelbild menschlichen Elends, aber durchstrahlt von dem tiefsten Goldglanz der Traumbilder der alten christlichen Mystiker; und in den Worten des Gottessohnes: „Mit diesen Thränen wasche ich deine Seele von Staub und Qual der Welt. Ich will deinen Fuß über die Sterne Gottes erhöhen,“ der befreiende versöhnende Klang der Weihnachtsbotschaft. Und diese so sicher in sich ruhende, unbeirrt

durch Lockungen von rechts und links ihren Weg verfolgende Persönlichkeit hat nun auch dem Haß, dem Neid und der Gemeinheit den Zoll zahlen und dafür büßen müssen, daß sie um Hauptes-länge sich aus dem Schwarm emporgehoben.

Auch Gerhart Hauptmann hat in denselben Räumen und vor demselben Publikum, das seinen „Webern“ zujubelte, mit seinem „Florian Geyer“ eine Behandlung erfahren, die kaum brutaler hätte ausfallen können, wenn er am Pranger gestanden hätte. Freilich muß man hierbei sorgfältig auseinanderhalten die Thatsache der Ablehnung selbst, und die Form, in der sie erfolgte. Erstere war vollberechtigt, letztere war eine Schmach, eine doppelte Schmach, weil sich die meisten Schreier als Vertreter des guten Geschmacks im Interesse der gefährdeten Ideale brüsteten.

Unwillkürlich fragt man sich, wo waren Hauptmanns Freunde? nicht am Abend selbst, aber vorher. Wie konnten, wenn der Dichter selbst blind über die Aufführbarkeit seines Werkes war, der Direktor des deutschen Theaters und die übrigen theaterkundigen Intimen des Hauptmannschen Freundeskreises es zulassen, daß diese Dichtung, die selbst beim Lesen dem, der die Quellen und die Zeit des Bauernkrieges nicht gründlich studiert hat, zunächst nur ein verwirrtes Chaos von Personen und Scenen bietet, dem sicheren Mißerfolg eines Theaterabends ausgesetzt wurde. Gerade je höher sie den Dichter stellten, und je größeren Wert sie gerade dieser Dichtung beimaßen (Paul Schlenther), mußten sie ihrem Freunde und seinem Werk diese Niederlage ersparen. Ich kann es mir nicht anders erklären, als daß doch der ungeheure Erfolg der Weber ihnen insofern verhängnisvoll geworden, daß sie den Anteil, den daran die „Aktualität“ des Stoffes hatte, ganz bedeutend unterschätzten, während sie offenbar die Machtmittel der „neuen Technik“ erheblich überschätzten.

Wenn nun aber die kritischen Nachrichter Berlins vermeinen damit, daß „Florian Geyer“ abgethan sei, sei auch über seinen Erzeuger das Stäbchen gebrochen, so befinden sie sich sicher im Irrtum. Bekanntlich hat sich der Dichter mit diesem Plan schon Jahre hindurch getragen und beschäftigt, es war diese Beleuchtung der socialen Frage im Zeitalter der Reformation ihm eine ebensolche Herzenssache wie die des Weberelends in den vierziger Jahren. Mir ist aus einer flüchtigen Begegnung die Bemerkung von ihm erinnerlich: Der unvollendete „Florian Geyer“ drücke und

hemme alle übrigen Pläne; erst wenn er ihn von der Seele habe, könne er wieder frei die Arme regen und die ihm jetzt nächstliegenden Pläne gestalten. Wenn man sich das fertige Werk betrachtet, und Seite für Seite spürt, mit welcher peinlichen Gewissenhaftigkeit er sich in seine Quellen hineingelesen, um Sprache, Sitte und Geist der zu schildernden Zeit bis aufs Tüpfel überm I zu treffen, dann gewinnt man allerdings den Eindruck, daß der Dichter sich daran müde gearbeitet hat. Wenn Goethe mit einem glücklichen Griff aus einer Quelle sein Drama und seinen Helden schöpfte, mit wunderbarem Geschick und Takt gerade soviel von Zeitfärbung und Sprache sich aneignete, um den Charakter des Helden und seiner Zeit, diese Gestalt und ihre Kämpfe begreiflich und natürlich erscheinen zu lassen, so hat Hauptmann mehr als Socialpolitiker, denn als Poet seine Aufgabe fassend, aus mühsamen Specialstudien, in Mosaikarbeit, ein Gemälde der Zeit geliefert, das wahrscheinlich historisch ungleich größeren Wert beansprucht, als die „Geschichte Gottfrieds von Berlichingen dramatisiert", das aber gegen jene gehalten eben auch nur wirkt wie ein wissenschaftlicher Vortrag gegen frische Poesie. Daß der „Florian Geyer" überhaupt als Dichtung nichts bedeute, ist damit keineswegs gesagt. Wer mit den gehörigen Vorkenntnissen und einigem künstlerischen Gefühl begabt sich in die Dichtung versenkt, wird oft genug Blick und Hand eines echten Poeten spüren, der eine Scene, eine Gestalt uns in anschaulicher Rundung greifbar nahezurücken weiß. Aber trotzdem diesmal ja im Gegensatz zu den „Webern" ein Held im Mittelpunkt steht, zerfällt doch das Ganze, auch für den Leser, in eine Reihe von „Zeitbildern" von sehr ungleicher Komposition und Wirkung. Es ist keine Perspektive in der Dichtung: Hauptfiguren und Nebenfiguren, Hauptmotive und schmückendes Beiwerk sind in derselben Größe ausgeführt und stehen gleichwertig nebeneinander. Dazu eine Sprache, welche, die Pedanterie des modernen Naturalismus auf die Vergangenheit übertragend, nicht nur phonetisch, sondern gelegentlich sogar orthographisch das 16. Jahrhundert zu kopieren bestrebt ist, und welche dem nicht germanistisch Geschulten, namentlich Norddeutschen, zum Teil geradezu unverständlich sein muß. Eine heillose Pedanterie, die bei konsequenter Durchführung etwa auftretende Ausländer in ihrer Sprache, Gestalten aus der älteren deutschen Geschichte alt- oder mittelhochdeutsch zu reden nötigen müßte.

Gerade der naheliegende Vergleich mit Götz von Berlichingen, der bei Hauptmann in sehr viel ungünstigerer und wohl zweifellos richtigerer Beleuchtung erscheint als bei Goethe, kann nur zu Ungunsten „Florian Geyers", als eines poetischen Kunstwerkes, ausfallen. Dieser Fehlgriff und Mißerfolg giebt aber noch keineswegs der Kritik das Recht, damit Hauptmann die Weiterentwickelung abzusprechen. Das Frohlocken über den „Fall" war in jeder Beziehung albern, zum mindesten verfrüht. Jetzt erst, wo der Jugendplan aufgearbeitet ist, wird sich's zeigen, wie der heutige Hauptmann wirklich aussieht, was er wirklich kann, in welcher Richtung er gewachsen ist. Jetzt mögen die Brunnen in der Tiefe wieder springen, und der nächste Hauptmann uns wieder eine Überraschung bringen, diesmal aber eine freudige. Daß übrigens gerade auch im „Florian Geyer" Elemente einer Neubelebung unserer Dichtung, die für die Zukunft viel versprechen, im Keime enthalten sind, wird noch am Schluß meiner Erörterungen berührt werden.

Unter den jüngeren Dramatikern, denen Hauptmann den Weg auf die Bühne gebahnt hat, und die, ohne als seine direkten Nachahmer gelten zu können, doch in der Weltanschauung, in der Stoffwahl und in der Technik mit ihm eine gewisse Verwandtschaft zeigen, die freilich zum Teil wieder auf gemeinsame Vorbilder zurückzuführen ist, ist an erster Stelle Max Halbes zu gedenken.

Halbe hat sich für einen „Jungen" verhältnismäßig langsam entwickelt. Seine beiden ersten Dramen „Ein Emporkömmling" und „Freie Liebe", das erste 1889, das andere 1890 erschienen, standen in noch höherem Grade als Hauptmanns Erstlingswerk unter dem Bann Ibsens; im zweiten spürte man einen Zusatz von Elementen jenes deutschen Naturalismus, der gerade damals in den Compagniearbeiten von Arno Holz und Johannes Schlaf das Entzücken und die Nachahmung der Jugend weckte. Etwas grüblerisch Versonnenes, jenes Wollen und Sehnen ohne eigentliche Kraft und eigentliches Können, eine gewisse Müdigkeit und Nervosität, die als stimmungmachende Elemente in diesen Dramen hervortraten, konnten ebenso gut angenommen und entlehnt wie Natur sein. In dem dritten Drama „Eisgang", das 1892 in der Freien Bühne erschien, gab er sich schon etwas bestimmter und deutlicher. Geschickter Aufbau, eine gelungene Verknüpfung eines psychologischen Problems mit einem socialen, und eine nicht minder wirkungsvolle Verflechtung dieser beiden in eine äußere Katastrophe, eine Anzahl gut beob-

achteter Charaktere, in kräftigen aber nicht aufdringlichen Lokalfarben, Haupt- und Nebenfiguren geschickt disponiert und abgetönt, und über das Ganze eine Stimmung gebreitet, die auch den widerstrebenden Leser in den oft schrullenhaften Gedankenkreis der Helden zu bannen wußte:

Das waren die in die Augen springenden Vorzüge des Dramas, die ihm im naturalistischem Lager einen großen Ruhm eintrugen. Wenn man aber die Mittel sich näher ansah, mit denen Halbe diese Wirkungen erreichte, so ward man bald gewahr, daß auch im „Eisgang" die Mosaikarbeit, das Verwerten entlehnter Motive noch das Bestimmende sei. Die alten Schichten ließen sich auch hier nachweisen, als neue war Hauptmann hinzugekommen. („Vor Sonnenaufgang" und „Friedensfest".)

Auch jetzt schien es noch mindestens zweifelhaft, ob Halbe überhaupt über einen eigenen starken Ton verfüge, ob er je dazu kommen werde, auf eigenen Füßen allein zu stehen.

Diese Zweifel widerlegte er mit seinem vierten Drama „Jugend", das 1893 im April- und Maiheft der Freien Bühne erschien. Das war Eigenes, das war Natur, und mehr noch: es wehte einem aus diesem „Liebesdrama" etwas entgegen, was man bisher nicht nur bei Halbe, sondern überhaupt bei dem ganzen litterarischen Nachwuchs, der auf die Zukunft Beschlag legte, vermißt hatte: die Naivität jugendlicher Leidenschaft. Zwei blutjunge, reine, warmblütige Geschöpfe, die im Rausch und Duft des Frühlings, draußen und in der eigenen Brust, der Liebe süße Frucht mit rascher Hand pflücken und dafür büßen. Ein elementares Ereignis dramatisiert. Naturgewalten, die wie sie den Saft in die Zweige treten lassen, Jugend zu Jugend führten und mit unerbittlicher Folgerichtigkeit grausam und schön im Frühlingssturm das kaum knospende Glück vernichten. Das ist der Eindruck bis zum Schluß des zweiten Akts.

Bis hierher folgt man bedingungslos. Bis hierher ist alles vollsaftige, heißblütige, überschäumende, aber gesunde Jugend. In aller Glut der Sinnlichkeit nicht ein Zug, der ein gesundes männliches Gefühl verletzen könnte.

Aber nun der dritte Akt! Die kecke, verwegene, zukunftsfreudige Jünglingsgestalt knickt plötzlich zusammen: und während das Mädchen gereift erscheint, ist es, als ob ihm der Genuß des ersten Liebesglückes das Mark aus den Knochen gesogen hätte. Der sieghafte Stürmer und Dränger, der im Sturme die Welt erobern

wollte, dem die Herzen zuflogen und dem wir es glaubten, daß er siegen müsse, ist wie verwandelt: ein weichliches neurasthenisches Jüngelchen, das nicht weiß, was es will, das an nichts, nicht einmal mehr an sich selber glaubt, und das, stammelnd und schluchzend, trotz alledem mehr Mitleid als Verachtung erregt. Du armer Junge, wie wirst du dich im Leben zurechtfinden, wenn der erste Frühlingssturm dich schon entwurzelt! Es ist ein Glück für dich, daß dem Dichter beliebt, durch eine tückische, ihr Ziel verfehlende Kugel das Mädchen aus der Welt zu schaffen und dich dadurch nun aus einem Konflikt zu befreien, den du nicht lösen kannst! — Es ist vielleicht das beste Zeichen für die urwüchsige Kraft der dichterischen Gestaltung in den ersten Akten, daß man sich mit dem kläglich versagenden Helden am Schluß so energisch persönlich auseinandersetzen muß. Er ist einem ans Herz gewachsen, und es ist schade um ihn.

Schade um ihn! Nicht bloß um das „Hänschen" der „Jugend", sondern mehr noch um den Dichter, dessen eigenes Herzblut, man fühlt es, in dieser Gestalt pulsiert. Daher ist der Zusammenbruch auch in all seiner Erbärmlichkeit erschreckend überzeugend.

Mit derlei halbschürigen Gestalten ist aber weder im Leben noch in der Litteratur etwas anzufangen, und allein mit Nervenreizen und Stimmungen wird der Kampf weder hier noch dort ausgefochten.

Wenn indes nicht alles trügt, beginnt das Bewußtsein davon der Jugend mehr und mehr zu tagen. Halbe selbst hat, nachdem er wegen einer allerdings im Ton und in der Form vergriffenen Posse „Die Amerikafahrer" gleich Sudermann und Hauptmann sich vom Berliner Publikum hatte öffentlich mißhandeln lassen müssen, in seinem neuesten eben erschienenen Werk „Lebenswende" einer derartigen Stimmung symbolisch Ausdruck gegeben. Hoffen wir, daß es nicht bei der „Stimmung" bleibe. An und für sich ist diese „Komödie" an dichterischem Wert den beiden ersten Akten der Jugend nicht ebenbürtig. Dort Frühlingsluft, hier ein leiser Fäulnisgeruch. Dort unberührte Jugend, hier lauter angestoßene und im Leben brüchig gewordene Geschöpfe. Den Typus „Hänschen" der „Jugend" ein paar Jahre später, glaubt man in dem verbummelten alten Studenten Ebert zu erkennen. Aber auch die anderen Gestalten: Fräulein Olga, die „sorglose und kühne Natur, die Leben und Schicksal vor der höchsten Blüte gebrochen haben".

ihr skeptischer Jugendfreund, Heyne mit dem Detektivblick, dem der mokante Zug im Gesicht festgewachsen ist, und selbst der durch die Geschlossenheit und Männlichkeit seines Wesens die Frauen berückende Weyland, alle haben sie ohne Ausnahme einen Stich; die motorischen Nerven „Lust und Liebe“ funktionieren nicht mehr normal. Alle diese Leute, deren ältester Mitte der dreißig steht, haben etwas Müdes und Ruhebedürftiges, Thatendrang und Energie setzen jäh und unvermittelt ein. Flackerfeuer, keine nachhaltige Glut. Trotzdem ist in der Hauptgestalt des Weyland insofern ein Fortschritt zu spüren, als er, trotz den auch auf ihm lastenden Enttäuschungen, sich noch Willen und Thatkraft hinübergerettet hat, und als seine Energie belebend und veredelnd auf seine Umgebung wirkt. In schöner symbolischer Wendung kommt dabei, was dem Dichter unter dem Titel und in dieser Gestalt vorschwebte, zum Ausdruck. Weiland hat ein neues Gußverfahren entdeckt, das eine völlige Umwälzung des ganzen Metallgusses herbeizuführen bestimmt ist. Er macht die Probe an dem borghesischen Fechter. Der Guß gelingt. Nachdenklich blickt der skeptische Freund auf die enthüllte Figur:

„Der borghesische Fechter. Ein kämpfender Mann!“

Weyland fällt ihm in die Arme:

„Sieg! Sieg!“

Damit schließt das Stück. Möge dieser Ausblick von guter Vorbedeutung sein, nicht nur für den Helden, sondern mehr noch für den Dichter!

In demselben Jahr, wie Halbes Jugend, erschien gleichfalls in der „Freien Bühne“ ein Schauspiel in einem Akte „Zu Hause“ von Georg Hirschfeld. Der Name war gänzlich unbekannt, der Verfasser zählte damals gerade 20 Jahr! Der kleine Einakter erregte merkwürdig gemischte Empfindungen. Zunächst ein Einblick in eine „Häuslichkeit“, morsch und verfault, wie sie dem Geschmack der Schule entsprach. Keifende Dienstbaoten, eine gewissenlose, kokette Mutter, die den Rest ihrer Reize einem Hausfreunde opfert, ein verlumpter und verlebter Sohn, der die Manieren der Straße in die Gesellschaft seiner Mutter überträgt, ein verwahrloster Vater, der von früh bis spät sich im Geschäft aufreibt, um für den wahnsinnigen Aufwand, den Frau und Sohn treiben, den Bedarf in einzelnen Markstücken zu verdienen, und der dafür von Frau und Tochter und von den Gästen des Hauses über die Achsel angesehen

wird. Im Hintergrund eine gelähmte Tochter, um die sich nur der Vater und eine gutmütige Magd kümmern. Das alles keck, sicher, geschickt gruppiert, lebendig und natürlich zum Erschrecken. Die faule, stickige Atmosphäre benimmt einem den Atem, aber gleichzeitig muß man die Schärfe der Beobachtung und die frappierende Sicherheit der psychologischen Darstellung bewundern. In diesen Kreis tritt nun nach dreijähriger Abwesenheit der ältere Sohn des Hauses, ohne eine Ahnung von den Veränderungen zu haben, die inzwischen „zu Hause" vorgegangen sind; und in dem Augenblick, wo die straffe, frische, ernste, jugendliche Gestalt erscheint, atmet man auf. Klug und tüchtig muß er sein, nach dem, was von seinen medizinischen Studien und ihrer glücklichen Beendigung verlautet, daß er auch gut und zartfühlend ist, beweist gleich sein Auftreten. In der ersten halben Stunde erfährt er aus dem Munde des Vaters und der Mutter wie es steht, daß die Mutter ihn hat kommen lassen, damit er seine ganze Arbeitskraft, ebenso wie der Vater seine mürben Knochen, ihrer Eitelkeit und Genußsucht zum Opfer bringe. Er ist ehrgeizig, er hat ernstes wissenschaftliches Streben, er hat sich darauf gefreut, noch ein Jahr lang „bei Bergmann" lernen zu können; trotzdem ist er bereit alles zu opfern, nicht der Mutter, aber dem Vater, den er zärtlich liebt. Doch stellt er eine Bedingung: das bisherige Leben muß aufhören. Ein oder zwei Freunde abends, mit denen man gemütlich plaudert, ist genug. „Da würde uns aber die Wahl schwer fallen, nicht Arthur?" bemerkt die Mutter, zum jüngeren Sohne. Und dieser erwidert, nach der Decke blickend: „Ja Mama! Schlößer müßte schon bleiben!" Schlößer ist der Liebhaber der Mutter! Aus der sonderbaren Erregung des Vaters errät der ältere Sohn die Sachlage; in dem Augenblick, wo es ihm tagt, wo die grenzenlose Schmach und die Unergründlichkeit des Sumpfes „zu Hause" ihm aufgeht, stürmen die Gäste aus dem Nebenzimmer, und der erste, der ihm die Hand zur Begrüßung entgegenstreckt, ist Schlößer: „Is doch was anders — wieder zu Hause — was?" Der Vorhang fällt.

Wie man sieht, also eigentlich nur eine Perspektive auf eine dramatische Entwicklung. Die Lösung des Konflikts bleibt uns der Dichter schuldig. Aber eine Perspektive, die, so wie der junge Arzt gezeichnet ist, wohl schwere Kämpfe, aber schließlichen Sieg ahnen läßt, und die zugleich für den Urheber dieser Gestalt ein günstiges

Vorurteil erweckte. Und dann erschien dieser Jüngling, der inzwischen 22 Jahre geworden und durch eine Novelle „Dämon Kleist“ sich einen Namen erworben, im Sommer 1895 mit einem vieraktigen Schauspiel „Die Mütter“ vor dem Publikum des Deutschen Theaters und errang einen unbestrittenen und nachhaltigen, in jeder Beziehung ehrlich verdienten Erfolg.

Auch hier fehlt trotz der diesmal auf vier Akte ausgedehnten Handlung ein eigentlicher Abschluß, es ist eine dramatische Episode, die mit dem Fallen des Vorhanges nur rein äußerlich abgeschlossen wird. Gewisse kritische Stimmen nennen das grade einen Vorzug der neuen Kunst gegen jene alte pedantische Manier, die bis zum 5. Akt alle ausgesponnenen Konflikte gewissenhaft und gründlich aufarbeitete. Daß das neue Verfahren für den Dramatiker bequemer ist, wer will das leugnen! Eine dramatische Situation gelingt wohl in guter Stunde auch einmal einem, der planmäßig zu komponieren außer stande ist. Aber ein Dramatiker, der etwas auf sich hält, sollte sich von derlei ästhetischen Modenarren nicht zur Nachahmung verleiten lassen. Hirschfeld ist trotz seiner Jugend Manns genug, allein seinen eigenen Weg zu gehen. Was aber vor allem hier in reicherer Handlung noch mehr auffällt, ist, ich möchte sagen, die Eleganz der Arbeit; nicht jene Glattheit und Geschmeidigkeit mancher Anfänger, die mit entlehnten Motiven und entlehnter Technik wahre Wunderwerke zu zaubern imstande sind, sondern jene Ruhe und Treffsicherheit, mit denen er sich seine Handlung aufbaut, jeden einzelnen Charakter in seiner und aus seiner Atmosphäre individuell, ohne jede naturalistische Übertreibung, reden und handeln läßt, die gleichmäßige Beherrschung einer Ton- und Farbenskala von sehr bedeutendem Umfang, das feine und glückliche Auge für diskrete Kontrastwirkungen, und schließlich der Sinn für Humor, der wie ein goldenes Wölkchen über der ernsten, tragisch sich zuspitzenden Handlung schwebt und ohne je ins Weiche oder Weichliche zu verfallen, die herbsten Dissonanzen weniger fühlbar macht.

Auch hier handelt es sich um einen Familienkonflikt, auch hier um ein „zu Hause“ Kommen eines Sohnes, der lange ferne war. Aber diesmal sind die Rollen getauscht. Robert Frey, den man zwang Kaufmann zu werden, während er sich für einen großen Musiker hielt, hat vor Jahren die Ketten gebrochen, mit denen man ihn fesseln wollte. Er ist für die Seinigen verschollen; inzwischen ist der Vater gestorben, Mutter und Schwester verzehren sich in

heimlicher Sehnsucht nach dem Verlorenen, sie möchten, jede auf ihre Weise, gut machen, was an ihm gesündigt worden. Das Tragische der Situation besteht aber darin, daß es dazu zu spät ist. Hat Robert von Haus seine Begabung überschätzt, oder ist er, eine zarte, nervöse, zerbrechliche Figur durch den Zerfall mit den Seinigen und den Kampf ums Dasein, ehe er dazu reif war, aufgerieben worden, genug, er ist jetzt, seiner Jugend zum Trotz, fertig mit dem Leben und der Kunst. Er wäre schon lange zu Grunde gegangen, wenn nicht eine Arbeiterin aus der väterlichen Fabrik, die, in leidenschaftlicher Liebe für ihn, an ihn und seinen Künstlerberuf glaubt, sich für ihn aufgeopfert hätte. Von ihrer Hände Arbeit hat er sein Dasein gefristet, in ihrer Atmosphäre sind ihm die Schwungfedern eine nach der andern ausgefallen. Da kommt, durch den Freund des Hauses und Roberts ehemaligen Lehrer überbracht, die Botschaft: „Kehr heim!“ Das Wiedersehen zwischen Mutter und Sohn im dritten Akt ist von tiefergreifender Schönheit und Innigkeit: beide außer Stande in tiefer Erregung das richtige Wort zu finden, und in wunderlich schroffen Tönen jede sich regende Empfindsamkeit nervös zurückscheuchend, dazwischen die Schwester — die, ein unendlich feiner und wohlthuender Zug, in dieser selben Stunde bräutlichen Glücks sich bewußt geworden — zärtlich besorgt nach vermittelnden Worten ringt. — Aber der vorangehende zweite Akt hat zwei Fragen angeregt, die noch der Lösung harren. Was wird aus dem Mädchen, das Robert alles geopfert hat? Was aus Robert selber? Es sind eigentümlich tapfere und resolute Frauengestalten, die uns da entgegentreten, rund und fest und wundervoll ehrlich. Mutter und Schwester sind bereit in derselben Münze die Schuld abzuzahlen, in der sie übernommen, in Liebe. Im vierten Akt tritt die Schwester der Geliebten des Bruders gegenüber, „sie nimmt schweigend ihre beiden Hände und hält sie so fest, daß sie sie nicht mehr zurückziehen kann.“ In der bloßen Geberde liegt eine Größe, die die ganze Situation auf eine Höhe erhebt, in der auch der letzte Hauch von Niedrigkeit verschwindet. Die aber, der sie so schwesterlich entgegentritt, ist nicht in freundlicher Absicht gekommen; sie will ihr Eigentum, *ihn*, den sie sich in qualvoller Arbeit erobert, zurückfordern von denen, die ihn verleugnet haben. Doch alles, was sie an wildem Trotz, an Kampfmut mitgebracht hat, vermag nicht Stand zu halten vor der reinen Güte der vornehmen Schwester. Sie kam mit einem großen Trumpf:

„Ich hole ihn mir!“

hat sie am Schluß des zweiten Aktes triumphierend gesagt,

„Ich brauch' ja bloß een Wort zu sagen . . . Jetz soll er's wissen . . . jetz — na Gott, er wird ja seelig sein! . . . jetzt soll er's wissen —“

Und jetzt öffnet sie bezwungen die Hand und der Schwester, die ihr das Du anbietet, bringt sie das größte Opfer.

„Ich will das letzte für ihn thun. Ich will still sein und gehen.“

Auch in der Art wie sie das ausspricht:

„Er weiß es nich. — Wie ich herkam, da wollt' ich ihn wegholen — und sagen — was kommt. Nun werd' ich ihm wohl doch nichts sagen . . . Und Sie — Sie müssen mir schwören, Fräulein, daß Sie's auch nich thun! . . . Sonst is nämlich alles aus“

ist nicht der leiseste Ton von Empfindsamkeit, sie bleibt auch hier, was sie war, in Wort und Geberde, das Geschöpf ihres Milieu, aber in denselben Worten und Geberden liegt ein rührender Ton innigster tiefster Empfindung und tiefsten seelischen Schmerzes, der das Peinliche der Situation weder der Schwester noch dem Zuschauer zum Bewußtsein kommen läßt; ja mehr, der die arme niedrige noch größer erscheinen läßt als die Mutter und Schwester; diese opferten ihren Stolz, ihr Vorurteil, diese Ärmste sich selbst. Tapfer besteht sie auch das letzte, ihm selber, ohne das Geheimnis zu verraten, den Entschluß sich von ihm zu trennen als notwendig, für sie selbst beruhigend darzustellen. Je leichteres Spiel sie ihm gegenüber hat, der in der Heimatsluft wieder aufatmet, und der innerlich ihren Gründen auf halbem Wege entgegenkommt, desto gewaltiger ist der Kampf, den sie ihm nicht verraten darf.

„Aber ich darf dich nicht allein lassen.“ „Meinst du, daß ich Angst habe? Ich habe keine Angst. Leb wohl . . . Sei fleißig . . . Grüß deine Schwester.“

Damit geht sie; sie wird ihr Wort halten, und sie wird auch siegen. Aber er? ist er dieses Opfers wert? wird er nun, ohne sie, das Ziel erreichen? Diese Frage bleibt unbeantwortet.

„Laß erst die Nacht vorüber, Morgen ist alles anders,“

tröstet die Mutter den Fassungslosen.

„Alles anders“

stammelt er mechanisch. Damit schließt das Drama. Alles anders? wir glauben es nicht; und dies unvermittelte Abbrechen verhindert, daß die Stimmung, die der Dichter durch die beiden letzten Akte geschaffen und von Scene zu Scene zu tragischer Größe gesteigert hat, rein ausklingt.

Georg Hirschfeld steht noch in den ersten Anfängen einer Dichterlaufbahn, die ihn schon jetzt zu Großem berufen erscheinen läßt. Was vor allem an dieser jugendlichen Gestalt so wohlthuend berührt, ist, daß er der erste aus der Schar der Jungen ist, der in jedem Pinselstrich Schulung durch modernes Leben und moderne Litteratur verrät, und der doch gar nichts Schulmäßiges an sich hat. Er vertritt keine Richtung mehr, er ist er selber, ein Geschöpf seiner Zeit, aber kein Produkt einer Schule. Und so dürfen wir wohl hoffen, daß wir uns endlich jenem Zeitpunkt nähern, wo das Hadern und Zetern über Richtungen und Schulen ein Ende nimmt; wo, was wirklich lebens- und entwickelungsfähig von neuen Gärungskeimen ist, sich ohne Kampf, von Fanatismus und Pedanterie, mit dem, was, trotz allem Geschrei, in der Kunst unvergänglich und ewig ist, zu einem neuen harmonischen Kunstideal zusammenschließt, das allen Kräften freien Spielraum gewährt und nicht nur einen individuellen Kunstgeschmack als den allein richtigen gelten lassen will.

Ich habe in diesem Rückblick nur einige Persönlichkeiten und Fragen streifen können und wollen, und so habe ich über das Kapitel vom modernen deutschen Lustspiel, seit Lessings Tagen, dem Stiefkind deutscher Dichtung, noch kein Wort sagen können. Zweifellos ist hier noch der schwierigste Teil der Aufgabe zu lösen, schwierig auch deshalb, weil das deutsche Publikum für das Komische kein Stilgefühl hat, wie z. B. die ganz unverantwortliche Teilnahmlosigkeit gegenüber einem so von Humor strotzenden Werk, wie die Tragikomödie „Das Lumpengesindel“ von Ernst von Wolzogen beweist. In der von Wolzogen eingeschlagenen Richtung scheint mir die lohnendste Aufgabe für die Erneuerung unserer Komödie zu liegen. Und deshalb scheint mir auch Ludwig Fulda als kongenialer Übersetzer Molières der deutschen Bühne größere Dienste zu leisten als in seinen eigenen feingesponnenen Arbeiten.

Mit dem Gesagten sind aber die Voraussetzungen für eine Entwickelung des deutschen Dramas, in der jedes ernste künstlerische Streben und jede dichterische Persönlichkeit respektiert wird, noch nicht erschöpft.

Von gewissen Seiten, namentlich auch aus Österreich, ist mir zum Vorwurf gemacht worden, daß ich Ernst von Wildenbruch so in den Mittelpunkt meiner Darstellung gerückt und ihm eine Bedeutung für das moderne Drama zugeschrieben habe, die ihm selbst

nicht in den Tagen seiner größten Triumphe, geschweige denn jetzt, wo er sich durch seine Historien, selbst das Grab gegraben habe, zukomme.

Ich will zugeben, daß er mit dem im Ton vergriffenen „Heiligen Lachen“ und mit dem „Meister Baltzer“, noch mehr als durch seine letzten Historien wohl auch den Freunden seiner Dichtung Anlaß zu der Besorgnis gab, er habe den Höhepunkt überschritten und versuche den Kampf der Zeit mit Waffen zu führen, bei denen er seine eigentliche Kraft nicht verwerten konnte.

Jetzt hat er wieder zu seinem alten Schlachtschwert gegriffen und siehe da, er hat schlagend bewiesen, daß er noch der alte ist und daß das, was die Pedanten der Moderne die „alte“ Kunst nennen, immer noch lebendig ist, trotz und neben der modernen. In „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“, von dem bisher nur der erste Teil die Feuerprobe auf der Bühne bestanden, ist zum ersten Mal der Versuch gelungen, den großen Kampf des deutschen Mittelalters zwischen Kaisermacht und Papsttum der Größe des Stoffes entsprechend dramatisch zu gestalten; den Streit zweier Weltanschauungen individuell zu verkörpern und aus den Menschen heraus verständlich und notwendig erscheinen zu lassen.

Seit langer Zeit ist kein ernstes Drama mit so einmütiger Freude und Begeisterung begrüßt worden, wie „König Heinrich“, hat keine Berliner Bühne eine so hoch und freudig gestimmte Menge gesehen, wie das Berliner Theater am Abend des 22. Januar 1896 bot. Den Freunden der „alten“ Kunst hat es die Seele erquickt, den Fanatikern der „neuen“ aber mancherlei — so hoffe ich wenigstens — zu denken gegeben.

Ich möchte dabei jedoch nicht mißverstanden werden und möchte vor allem jener Neigung, aus dem großen Siege Wildenbruchs Kapital für einen Sieg der „alten“ Kunst über die „moderne“ zu schlagen, sehr energisch entgegentreten. Dem Dichter und seinem Werk wird dadurch der schlechteste Dienst erwiesen, indem man ihn zum Parteimann macht. Er hat oft genug bewiesen, daß er, unbeschadet seiner persönlichen Vorliebe und Begabung, offenes Auge und Ohr hat für alles, was in unserer arbeitenden Zeit an Kräften und Individualitäten ernstlich zum Lichte ringt. Und wenn er jetzt einen Sieg auf seinem Gebiet errungen hat, so hat er ihn auch nicht errungen als Parteimann einer Richtung, sondern für die deutsche Kunst als Ganzes. Er hat den Beweis geführt, daß der Ast am Baum des deutschen Dramas, den viele für abgestorben hielten,

noch voll Saft und Kraft ist. Aber weder ihm noch einem anderen das litterarische Leben der Gegenwart aufmerksam Verfolgenden konnte es in den Sinn kommen, daraus den Schluß zu ziehen, damit sei zugleich bewiesen, daß alle übrigen Triebe und Zweige zum Aussterben verdammt seien. Im Gegenteil, wer es gut meint mit der deutschen Litteratur, soll sich freuen, daß nach langer Dürre es jetzt aller Enden mannigfaltig aufgeht; daß Unterkraut mit unterläuft, ist dabei nicht zu verhindern. Und es schadet daher nichts, wenn gelegentlich mit scharfer Sichel darunter aufgeräumt wird. Nur hüte man sich, nicht auch keimendes Edelgewächs mit zu vernichten. Fanatiker und Pedanten haben allezeit im Reiche der Dichtung und der Kunst das meiste Unheil angerichtet.

Wenn ich aber vor drei Jahren am Schluß meiner Erörterungen die Leichtfertigkeit, mit der die litterarische Jugend den Vorzug nationaler Eigenart als eines modernen Menschen unwürdig aufzugeben geneigt schien, als eine der schwersten Gefahren, die unsere Litteratur bedrohe, bezeichnete, so stehe ich auch heute noch, trotz dem Hohn über den „Hurrapatriotismus“, noch genau auf demselben Standpunkt.

Es war eine Schmach, daß im ersten und zweiten Jahrzehnt nach dem großen Kriege der Deutsche, gewissermaßen beschämt über die Freiheit, die er sich genommen, eine gebietende Weltmacht zu werden, nicht übel Lust zeigte, auf litterarischem Gebiete die nationale Flagge zu streichen, und daß er kein höheres Ziel des Strebens kannte, als diesem oder jenem auswärtigen großen Herrn, mochte er nun Zola, Ibsen oder Tolstoi heißen, hinten auf die Karosse zu springen, um stillvergnügt als Bedienter mitzufahren. Galt es doch in den Zeiten höchsten nationalen Glanzes geradezu für geschmacklos in gewissen litterarischen Kreisen, sich seines Vaterlandes zu rühmen.

Die Zeiten haben sich geändert. Wir sind nicht mehr die Vielbeneideten, wenn wir auch die Vielgehaßten geblieben sind.

Und wie der Mensch ein Glück, solange er es ungestört besitzt, nicht voll zu würdigen weiß, und erst des Schatzes mit Stolz und Eifersucht sich bewußt wird, wenn er es gefährdet glaubt, so regt sich jetzt, wenn nicht alles trügt, im deutschen Geistesleben auch ein kräftigerer nationaler Pulsschlag. Nationales Ehrgefühl und Selbstgefühl regt sich vor allem jetzt ungleich stärker auf dem Gebiet der Dichtung und der Kunst. Ja es ist geradezu das

eigentümliche Merkmal einer neuen deutschen Dichtung, die das Vaterländische sucht in der liebevollen Versenkung in deutsche Art und deutsches Wesen. Auf diesem Gebiet treffen der Dichter des „Florian Geyer“ und der Dichter von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ zusammen. Und das ist das Richtige. Daß es so geht, daß es gut so geht, zeigt uns die Entwickelung der deutschen Malerei, die auch diesmal der deutschen Dichtung vorangegangen ist. Möge es ein gutes Vorzeichen sein!

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

